BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 5-6 MAGGIO-GIUGNO 1960

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 5-6
maggio-giugno 1960

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia

Segretario di Redazione

Alberto Caldana

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

Virgilio Marchi commemorato al C.S.C.

La commemorazione dell'architetto Virgilio Marchi, recentemente scomparso, ha occupato la maggior parte della cerimonia di chiusura dell'anno accademico 1959-60 al Centro Sperimentale di cinematografia, dove da vari anni il prof. Marchi era apprezzato docente di scenografia.

Alla cerimonia, svoltasi il 14 giugno scorso nell'Aula magna dell'Istituto, assistevano il presidente del C.S.C. Floris L. Ammannati, il Corpo accademico al completo e gli allievi. Il direttore Leonardo Fioravanti ha rivolto, in apertura, il proprio saluto agli insegnanti e agli allievi, facendo quindi un breve bilancio dell'annata testé conclusa e annunciando che importanti novità si avranno al Centro in un prossimo futuro, soprattutto in relazione al definitivo completamento dello studio televisivo.

Il dott. Fioravanti è quindi passato a ricordare la figura del prof. Marchi ponendone in rilievo le elevate doti di insegnante e di titolare della sezione di scenografia. « Il prof. Virgilio Marchi — ha detto tra l'altro il direttore del C.S.C. — alla fine di aprile ci ha improvvisamente lasciati, mentre era tutto impegnato nella sua opera di maestro, opera alla quale in questi ultimi anni si era dedicato con particolare entusiasmo, quasi volesse lasciare nei suoi allievi quanto di meglio egli aveva saputo esprimere nella sua vita di artista e di uomo. Per noi la morte dell'arch. Marchi è stata perdita pressoché incolmabile. Egli amava l'Istituto con sincero attaccamento e seguiva i suoi allievi con cura paterna. Severo e comprensivo, scrupoloso ed onesto nel giudizio, trasformava e plasmava i suoi allievi in maniera da farne autentici "direttori della messinscena."

«Anton Giulio Bragaglia, che ebbe l'arch. Marchi al Teatro degli Indipendenti, in una breve nota che mi ha inviato, ha scritto: "Il rimpianto dell'arch. Marchi, che costruì il teatro degli Indipendenti, oggi rappresenta la nostalgia di un mondo che si allontana e che era tutto il nostro patrimonio. La morte di Marchi è perdita per i vecchi, ma non meno per i giovani. Egli era, pure, la loro dote. Questo maestro ha insegnato l'arte della scena non a parole teoriche, ma su basi pratiche: ciò che è rarissimo ricevere nelle scuole."

« Marchi credeva nella scuola e soprattutto nella preparazione culturale fatta di umanesimo e di precise nozioni stilistiche; elementi questi idonei a creare la forma mentis "più adatta a comprendere i vasti problemi dell'applicazione immaginativa e al tempo stesso costruttiva della realizzazione cinematografica." Traggo queste parole dalla relazione che il prof. Marchi presentò al Congresso delle scuole di cinematografia in occasione del Festival di Cannes del 1955.

« Uomo portato alla concezione della scenografia cinematografica come costruzione architettonica, che si sviluppa nello spazio e che aderisce alla realtà, come parte essenziale e determinante della "evocazione ambientale" e della costruzione drammatica delle

vicende filmiche, ripudiava "gli scenografi verbali — sono parole del prof. Marchi — ossia coloro che non aggiungono alla immaginazione la dose positiva del progettista e dell'uomo di cantiere, e i dispensatori gratuiti di teorie plastiche e i facitori di bozzetti e di schizzi embrionali che camuffano il dilettantismo con vuota intellettualità."

« Voleva perciò costruzioni chiare e limpide, pure nello stile e ricche di fantasia; cercava l'analisi, ma respingeva l'arabesco per l'arabesco, la scenografia cosiddetta scenografica. Non poneva limiti alla fantasia e alla libertà di espressione, ma sconsigliava le concezioni ibride e le confusioni stilistiche. Aveva chiara la visione delle esigenze della scenografia e teatrale e cinematografica. La prima intesa come sintesi e avulsa dallo spazio, la seconda concepita come analisi diretta verso la conquista dello spazio.

« Aveva il senso della realtà e delle esigenze della cinematografia, che Marchi definiva "artindustria", per cui i suoi insegnamenti erano rivolti non alla creazione di impossibili o inutilizzabili scenografie, ma alla creazione di scene fatte e concepite soltanto in funzione di esigenze cinematografiche di quella e soltanto di quella situazione cinematografica. Cercava ed imponeva perciò sempre l'aderenza tra il testo letterario e la scena. In aderenza a questo suo principio, ribadito in ogni istante, in sede di esami, nelle sedute del consiglio dei professori, nel corso delle sue lezioni, egli guidava i suoi allievi verso mete precise e concrete, li abituava ad una disciplina severa con tutti, in particolare con se stessi: li rendeva uomini positivi, senza mortificarne lo spirito inventivo. Li avviava verso le esigenze della vita, avvalendosi della sua esperienza, non fatta di astratte teorie, ma di lungo e travagliato lavoro professionale.

« A conforto del lutto che ci ha colpito — ha concluso Leonardo Fioravanti — aggiungo solo che tutto quanto Marchi ha realizzato nel teatro e nel cinema, tutto quanto egli ha insegnato e scritto, resterà patrimonio di tutti ed in particolar modo del Centro Sperimentale di cinematografia che lo ebbe suo insegnante per un intero decennio. »

Ha preso successivamente la parola l'arch. Manetti, amico e collaboratore di Virgilio Marchi, e anch'egli insegnante al Centro Sperimentale, il quale ha tracciato il profilo umano e artistico dello Scomparso.

Ha parlato infine Floris L. Ammannati. Dopo aver brevemente esposto le impressioni dei suoi primi mesi di presidenza al C.S.C., egli ha fatto voti che l'Istituto possa in futuro continuare sulla linea della sua tradizione e diventare sempre più uno strumento prezioso per l'inserimento nella produzione cinematografica italiana di nuovi quadri artistici e tecnici efficienti e preparati.

Esami al Centro Sperimentale

Come ogni anno, lo scorso mese di giugno ha visto il Centro Sperimentale impegnato nell'espletamento dei saggi e delle prove finali riguardanti tanto il passaggio dal primo al secondo anno, quanto gli esami di diploma, per gli allievi che hanno compiuto l'intero corso di studi.

Si tratta del momento più importante, della fase più delicata della vita dell'Istituto: quella in cui si tirano le somme dell'attività svolta durante un biennio e si verificano i risultati conseguiti. E' il momento anche di maggiore responsabilità per gli insegnanti i quali, pur avendo potuto seguire gli allievi nel corso dei progressi compiuti, delle esercitazioni fatte, delle prove a cui continuamente li hanno sottoposti, debbono assumersi l'impegno di licenziare e immettere nella vita professionale, con tutti i crismi che derivano dall'essere in possesso di un diploma di un Istituto come il Centro, dei giovani nei quali alle qualità culturali e tecniche potrebbero in qualche caso non corrispondere una pari attitudine professionale e una adeguata capacità di adattamento alle molteplici esigenze della vita attiva del cinema.

E' quindi il momento dei dubbi, dei ripensamenti, del massimo rigore che gli insegnanti impongono a se stessi e del massimo sforzo che gli allievi debbono compiere per dare la dimostrazione completa della loro capacità a iniziare proficuamente una brillante o quanto meno dignitosa esperienza professionale. E' per soddisfare questa esigenza di rigore e di responsabilità verso il cinema italiano, prima ancora che verso i giovani allievi, che gli esami finali occupano un intero mese e vengono condotti con minuzia, scrupolo, completezza.

Di ogni allievo viene valutata e analizzata la personalità non soltanto attraverso il pur lungo e approfondito colloquio di esami, ma anche e soprattutto attraverso una analisi completa di tutto quello che egli nel corso del biennio ha realizzato al Centro; dalle esercitazioni a cui ha partecipato, delle iniziative da lui stesso prese, dei progetti da lui comunicati agli insegnanti e con essi discussi, degli shorts da lui realizzati o a cui ha preso parte.

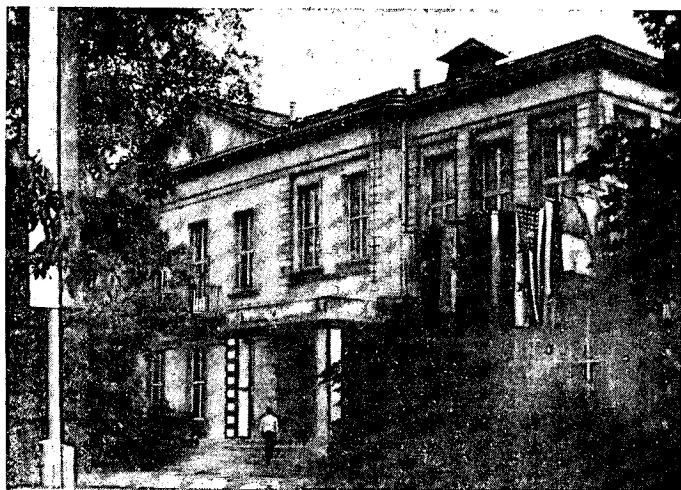
Il diploma di idoneità rilasciato alla fine può quindi realmente essere considerato come un attestato sicuro, una garanzia che coloro i quali, nel mondo della produzione, vorranno avvalersi d'ora in poi di queste giovani forze, potranno contare su di esse come su degli elementi capaci, accuratamente preparati sul piano teorico e su quel-

lo tecnico, ma non per questo chiusi in una astratta concezione culturalistica del fenomeno cinematografico, bensì pronti e già addestrati a quelle che sono le molteplici esigenze anche di carattere pratico che la professione cinematografica comporta.

Considerati da questo punto di vista i risultati di quest'anno sono stati pienamente soddisfacenti; e non solo per quel che riguarda gli allievi che hanno conseguito il diploma, ma anche per quelli che sono stati ammessi alla frequenza del secondo anno; poiché la esigenza di rigore e di serietà più su indicata vale naturalmente anche per gli allievi che devono completare i loro studi.

Gli esami — preceduti dalla visione collegiale delle esercitazioni pratiche realizzate dagli allievi nel corso dell'anno scolastico — sono consistiti in esaurienti colloqui con ciascun candidato (della durata minima di mezz'ora, spesso protratta fino a un'ora e più), intesi non solo ad accertare la preparazione specifica nelle singole materie in programma, ma anche e soprattutto la maturità complessivamente raggiunta dagli allievi, e la possibilità di un loro proficuo impiego in campo professionale (per i diplomandi), o di un ulteriore perfezionamento tecnico e culturale per gli ammittendi al secondo anno di corso.

I risultati nel loro complesso hanno confermato ancora una volta il progresso costante che, da alcuni anni in qua, è possibile constatare nel livello generale della preparazione e nelle attitudini pratiche degli allievi; il che è prova non solo del rigore con cui la selezione iniziale e quelle intermedie vengono compiute, ma anche di uno « standard » d'insegnamento che — se pur sempre suscettibile di miglioramento e di una più funzionale organizzazione — ha ormai raggiunto un grado di efficienza davvero ammirevole.

Notevolissimo anche il livello medio degli uditori stranieri, che di anno in anno si vanno sempre più intimamente inserendo nella vita attiva della nostra scuola, conservando di « uditori » ormai solo la qualifica formale imposta dal regolamento, ma partecipando con piena responsabilità a tutte le prove e le esercitazioni realizzate nel corso del biennio. I loro risultati e i posti di responsabilità che ad essi vengono affidati nei rispettivi paesi subito dopo che han termi-

IL III CONGRESSO INTERNAZIONALE DELLE SCUOLE DI CINEMA E TV (*Lodz - Varsavia, 25-30 maggio 1960*) - In alto: *La Scuola superiore di cinematografia di Lodz, sede del Congresso.* Al centro: *Un momento dei lavori congressuali: parla il delegato francese; al tavolo della presidenza siede Anatolij D. Golovnia, che ha a fianco il direttore della Scuola di Lodz, Stanislaw Wohl.* In basso: *La visita dei congressisti alla Scuola di Lodz. A ds. il capo della delegazione italiana Leonardo Fioravanti, che si intrattiene con Jerzy Teoplitz. In questo numero, il dott. Fioravanti scrive una nota sull'importante Congresso.*

nato gli studi al Centro, confortano un indirizzo che la Direzione ha voluto imprimere qualche anno fa, della cui validità è prova anche il crescente prestigio di cui il nostro Istituto gode all'estero, nonché il numero di domande d'iscrizione che quest'anno sono arrivate da tutto il mondo, numero che è quadruplicato rispetto a tre o quattro anni fa.

Una novità introdotta quest'anno è stata l'obbligo, per i diplomandi italiani, di presentare e discutere una tesi scritta su un argomento tecnico, o teorico, o culturale, o professionale, scelto d'accordo con uno degli insegnanti. Iniziativa introdotta a titolo di esperimento, allo scopo soprattutto di costringere gli allievi, anche i meno provveduti culturalmente, ad esercitare la loro intelligenza, le loro doti di osservazione, la loro capacità a realizzare un lavoro organico e sistematico; ma sull'esito della quale si nutriva qualche dubbio. Viceversa l'esperimento, salvo qualche eccezione, è brillantemente riuscito. Le tesi di diploma sono apparse più che apprezzabili, e alcune davvero ammirevoli; quelle di due allievi di ripresa cinematografica non hanno molto da invidiare a delle buone tesi di laurea di una facoltà scientifica.

Un particolare rilievo hanno assunto anche i lavori realizzati dagli allievi in teatro di posa, sia come esercitazioni — singole o collettive — intese a risolvere, sotto la guida degli insegnanti, particolari problemi di natura tecnica o di linguaggio, sia come saggi di passaggio dal 1º al 2º anno o come saggi finali di diploma. Su questo aspetto dell'insegnamento — il contatto vivo con la realtà del teatro di posa, con le difficoltà e i problemi di vario genere offerti da un lavoro che riproduce tutte le caratteristiche dell'autentico lavoro professionale — il Centro ha posto l'accento da vari anni, insistendovi ogni anno di più. Ne è testimonianza la mole ormai cospicua di materiale girato dagli allievi, di cui alcune cifre potranno dare una sufficiente indicazione. Nel corso dell'anno testé ultimato sono stati messi a disposizione degli allievi circa 20 mila metri di pellicola in 35 mm., che è stata così utilizzata:

più di 5000 metri per esercitazioni puramente tecniche o di documentazione del lavoro svolto in aula, riservate agli allievi delle varie sezioni, **ma** soprattutto a quelle di ripresa cinematografica, di costume e di scenografia; 4.000 metri impiegati dagli allievi di regia di primo e secondo anno per una serie di esercitazioni su un soggetto unico realizzato con l'assistenza e la supervisione, oltre che degli insegnanti del Centro, anche di illustri collaboratori esterni del Centro stesso, come Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini, Luigi Comencini; 2.500 metri riservati alla realizzazione degli short di fine anno dei quattro allievi registi di primo anno; 6.000 metri per la realizzazione di tre short di altrettanti registi diplomandi; 1.500 metri per gli short finali di cinque allievi registi stranieri diplomandi.

Come d'abitudine, ad ogni allievo regista di primo anno vengono assegnati, per la realizzazione dello short d'esame, 600 metri di pellicola, che egli dovrà utilizzare in quattro giorni di ripresa, e montare in altrettanti giorni senza possibilità di « mixage » né di doppiaggio; ai registi diplomandi si concedono invece duemila metri di pellicola ad utilizzare in dieci giorni, con la facoltà di « missare » e anche di postsincronizzare quelle scene che si siano dovute girare in esterni e in condizioni ambientali inidonee a una registrazione in presa diretta. Infine agli uditori stranieri vengono assegnati 300 metri di pellicola, con i quali in due giorni essi possono realizzare uno short di modeste dimensioni, che servirà ad integrare il giudizio che su di essi si può formulare sulla base della loro partecipazione — in forma molto attiva e concreta — alle esercitazioni dei loro colleghi italiani.

Le Commissioni di esame, presiedute dal Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti, erano così composte:

REGIA (*ammissione al 2º anno*): Valentino Brosio, G. Cesare Castello, Leone Massimo, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Motta, Antonio Petrucci, Giorgio Prosperi, Brunello Rondi, Maria Rosada, Antonio Valente, Gaetano Ventimiglia; (*diploma*): G. Cesare Castello, Angelo D'Alessandro, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Motta, Antonio Petrucci, Giorgio Prosperi, Maria Rosada, Antonio Valente.

RECITAZIONE (*ammissione al 2º anno e diploma*): Andrea Camilleri, Guido Cincotti, Orazio Costa, Elena Da Venezia, Raja Garosci, Renato Magini, Renato May, Fausto Montesanti, Decio Scuri, nonché Angelo D'Alessandro (per i soli esami di diploma) e Brunello Rondi (per la sola ammissione al secondo anno).

DIREZIONE DI PRODUZIONE (*ammissione al secondo anno*): Valentino Brosio, Enrico Giannelli, Antonio Giurgola, Leone Massimo, Renato May, Romano Mergé, Fausto Montesanti, Maria Rosada, Antonio Valente.

RIPRESA CINEMATOGRAFICA (*ammissione al secondo anno*): Antonio Appierto, Renato May, Romano Mergé, Fausto Montesanti, Carlo Nebiolo, Lamberto Prioreschi, Maria Rosada, Antonio Valente, Gaetano Ventimiglia; (*diploma*): Libero Innamorati, Livio Luppi, Renato May, Romano Mergé, Fausto Montesanti, Carlo Nebiolo, Lamberto Prioreschi, Antonio Valente, Gaetano Ventimiglia, Francesco Paolo Volta.

REGISTRAZIONE DEL SUONO (*ammissione al secondo anno*): Antonio Appierto, Libero Innamorati, Renato May, Romano Mergé, Fausto Montesanti, Maria Rosada, Antonio Valente.

SCENOGRAFIA (*ammissione al secondo anno*): Guido Cincotti, Livio Luppi, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Mario Motta, Antonio Valente, Francesco Paolo Volta; (*diploma*): Guido Cincotti, Fausto Montesanti, Mario Motta, Antonio Valente, Francesco Paolo Volta.

COSTUME (*ammissione al secondo anno*): Guido Cincotti, Livio Luppi, Alessandro Manetti, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Mario Motta; (*diploma*): Guido Cincotti, Alessandro Manetti, Fausto Montesanti, Mario Motta.

I risultati degli esami nelle varie sezioni sono stati i seguenti:

REGIA — Sono stati ammessi al secondo anno gli allievi italiani Gaudenzio Battaglia, Liliana Cavani, Giuseppe Passalacqua, e gli uditori stranieri Pal Bang-Hansen (Norvegia), Antonio Flurakis (Grecia), Istvan Gaal (Ungheria), Ababacan Samba (Francia), Roberto Triana Arenas (Colombia). L'allievo italiano Marcello Pandolfi sosterrà gli esami nella sessione autunnale, mentre sei uditori stranieri sono stati rinviati in una o più materie, soprattutto in ordine alla loro non ancora perfetta conoscenza della lingua italiana.

Hanno conseguito il diploma gli allievi italiani Laura Di Nola e

Sauro Scavolini, nonché gli uditori stranieri Ahmed Mohamed Chawky (R.A.U.), Jacob Laub (Austria), Long Cuong Nguyen (Vietnam), Daniel Oropeza Perera (Venezuela), Svetislav Zamurovic (Jugoslavia). L'allievo italiano Giancarlo Romitelli sosterrà gli esami nella sessione autunnale.

Recitazione — Sono stati ammessi al secondo anno gli allievi italiani Paola Arduini, Anna Maria Aveta, Marco Bellocchio, Alberto Cevenini, Marisa Cucchi, Dario Degrassi, Romano Giomini Cherubini, Daniela Igliozzi, Annabella Incontrera, Antonio Menna, Franco Morici, Gloria Parri, Ireneo Petruzzi, Rosanna Santoro, Maria Torcia, Fiorella Viglietti e l'uditrice straniera Margherita Puratich (Argentina).

Hanno conseguito il diploma gli allievi italiani Antonio Bullo, Fiorella Florentino, Serafino Fuscagni, Romano Ghini, Graziella Granata, Manrico Melchiorre, Ezio Passadore, Raffaella Pelloni. L'allieva Virginia Onorato sosterrà gli esami nella sessione autunnale.

Direzione di produzione — Sono stati ammessi al secondo anno gli allievi italiani Titano Cervone e Aldo Ulisse Passalacqua.

Ripresa cinematografica — Sono stati ammessi al secondo anno gli allievi italiani Guido Cosulich, Cesare Fontana, Mario Masini, Antonio Piazza e gli uditori stranieri Ali Hassan El Gazuli (R.A.U.), Ali Mohamed El Sayed (R.A.U.), Ho-Sop Dzang (Corea), Antonio Kurtikakis (Grecia), Anton Van Munster (Olanda).

Hanno conseguito il diploma gli allievi italiani Renato Fait e Vittorio Storaro. L'allievo Giulio Spadini completerà gli esami nella sessione autunnale.

Registrazione del suono — E' stato ammesso al secondo anno l'allievo italiano Domenico Curia.

Scenografia — Sono stati ammessi al secondo anno gli allievi italiani Franco Bronzi, Aldo Capuano, Marcello De Filippo e Alessandro Dell'Orco.

Hanno conseguito il diploma gli allievi italiani Giorgina Baldoni e Pasquale D'Alpino e gli uditori stranieri Fahmi Mohamed Hussein (R.A.U.) e Saleh Latifa (R.A.U.).

Costume — Sono state ammesse al secondo anno le allieve italiane Grazia Guarini, Angiolina Menichelli e Rosalba Menichelli.

Hanno conseguito il diploma le allieve italiane Maria Luisa Alianello, Marinella Giorgi, Antonia Quilici e Adriana Spadaro.

Complessivamente, dunque, sono giunti agli esami di diploma 21 allievi italiani e 7 stranieri, e a quelli di ammissione al secondo anno 34 italiani e 17 stranieri. Gli allievi stranieri provenivano da venti differenti paesi.

***

Documentari

Il festival di Mannheim

Alla sua nona edizione, il festival di Mannheim, o più esattamente la « Mannheimer Kultur und Dokumentar-filmvoche », ha avuto la soddisfazione di veder sventolare nella strada che porta al cinema « Alster » le bandiere di 31 Paesi partecipanti. Il dott. K. J. Fischer, attivo organizzatore della manifestazione, è riuscito a mettere insieme 285 film dei quali, su decisione di una commissione di selezione, 181 furono scelti per essere proiettati.

Se è vero che tra di essi alcuni avevano la durata di una decina di minuti, altri erano molto più lunghi. Da ciò l'affollamento dei programmi, rispetto al troppo breve periodo di cinque giorni dedicati al festival. Nessuno può vantarsi di aver visto tutto quello che gli veniva propinato, con una generosità che non ha mancato di essere criticata, parecchi film non meritando di essere presentati. La stessa giuria non ha potuto portare a compimento lo sforzo che le era stato richiesto. Sui 181 film selezionati, essa si è ... limitata (!) a vederne 125. Ed ha tenuto a far pubblicare la lista di questi ultimi insieme con l'elenco dei premi, preoccupata di sentirsi rimproverare d'aver lasciato fuori qualche opera importante, ma che essa non aveva visto.

Andiamo dunque a cominciare, se ce lo concedete, il nostro resoconto con l'esame dei film premiati; premiati non soltanto dalla giuria ufficiale (presieduta dall'inglese Paul Rotha) ma anche da diverse giurie ufficiose. Tre film hanno ottenuto il « ducato d'oro » di Mannheim. Sono *La fin d'un désert, Das Magische Band* e *The Savage Eye*. Possiamo permetterci d'essere brevi nel riferirne: i tre film si erano imposti in manifestazioni precedenti. Ricordiamo semplicemente che *La fin d'un désert* è un cortometraggio francese, a colori, dedicato alla ricerca e allo sfruttamento del petrolio nel Sahara. Il regista, Robert Ménégoz, ha saputo rendere con immagini splendide ed equilibrate i paesaggi desertici e la loro trasformazione in un cantiere industriale. Egli ha inoltre saputo dare alla presenza umana dei lavoratori che vi compaiono tutta l'attenzione dovuta.

Das Magische Band è la banda magnetica, di cui si mettono in evidenza i molteplici impieghi attuali e futuri per la riproduzione dei suoni e anche delle immagini. Disegni animati, modellini e riprese dal vero sono serviti a Ferdinand Khittl per rendere comprensibili al profano i misteriosi campi dell'elettronica, la statistica e l'automazione. E' eccellente volgarizza-

zione da cui non è assente l'humour. Si tratta senza dubbio di uno dei migliori cortometraggi tedeschi degli ultimi anni.

I due documentari di cui abbiamo parlato appartengono alla categoria del « film industriale » che è diventato un settore assai importante della cinematografia e può annoverare numerosi lavori riusciti. Del tutto diverso è *The Savage Eye* che ci giunge dagli Stati Uniti, apparve l'anno scorso a Venezia nella Sezione informativa e, sempre nel '59, ottenne un riconoscimento a Edimburgo. Indagine sul mondo segreto di una donna divorziata, riflessione sulla solitudine degli esseri in una civiltà meccanica, ecco cos'è questo film insolito, prodotto e girato da tre indipendenti, Ben Maddow, Sidney Meyers e Joseph Strick, che hanno lavorato in stretta collaborazione e secondo metodi completamente sconosciuti a Hollywood. Malgrado vi si possa rimproverare un certo squilibrio, si tratta di un'opera affascinante nella sua crudeltà oggettiva (frequentemente captata dalla *candid camera,* o macchina nascosta).

Parecchi film hanno ottenuto una menzione d'onore. In *Gli alpinisti dei monti Tatra* i cineasti polacchi S. Sprudin e L. Utracki riferiscono senza pretese ma con efficacissimo senso plastico su di un'azione di salvataggio in alta montagna. Ad occhi superficiali, *L'attaque de la diligence* potrebbe sembrare una innocente parodia dei film western o un divertente passatempo per spettatori giovani, d'altronde accontentati con abbondanti trovate visive e sonore. Ma questo piccolo film va molto più lontano. E' in definitiva un avvertimento contro il gioco delle armi. Jean-Louis Colman, il regista, si pone così a fianco di Bernhard, Delire, Ledoux e degli altri giovani che hanno immesso una linfa nuova nel modesto cinema belga.

Orff-Schulwerk è dedicato al metodo d'insegnamento « ritmo-melodico » ideato da Carl Orff, materia che si prestava magnificamente ad essere tradotta in film. Lo stesso Orff ha collaborato con Gunil Keetman alla regia di questo interessante cortometraggio tedesco.

Da un'idea di Peter Sellers, il regista inglese Dick Leser ha ricavato con *Running, Jumping and Standing Still Film* una clownesca versione moderna delle « comiche » dell'epoca del muto.

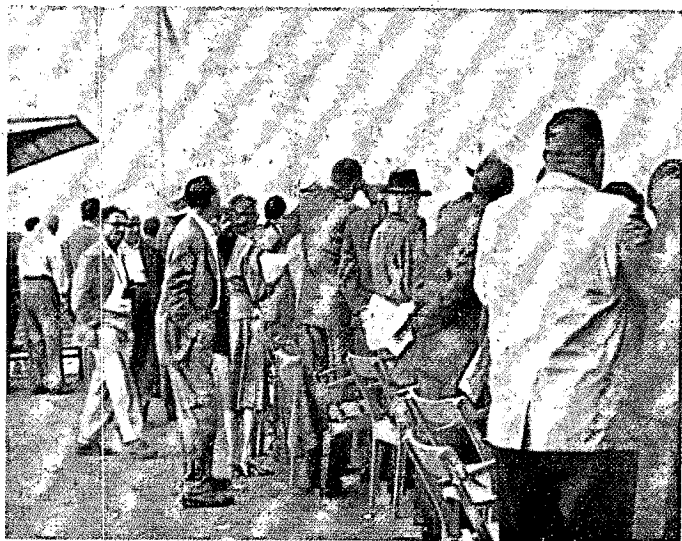
Il tedesco Raimond Ruhel ha portato dalla Spagna un réportage assai poetico sulla raccolta del salgemma. *Salinas* è al tempo stesso un commovente omaggio agli umili lavoratori delle saline. Un altro tedesco, H. J. Hossfeld descrive in *Der Sonntag der Anderen* l'attività che l'Esercito della Salvezza svolge nella regione industriale del Reno. E' un réportage decoroso.

Le corse dei cavalli non sono state soppresse dal nuovo regime in Polonia, dove la fauna degli ippodromi non differisce in niente da quella che conosciamo da noi: fantini, allenatori, allibratori e soprattutto scommettitori. E' quanto ci fa vedere *Tuvaux pour aujord'hui* (titolo francese) in cui, con abbondanza di primi piani, Jerzy Hoffman e Edward Skorzewski illustrano le reazioni elementari di quanti hanno la passione del gioco.

Ecco fatto per ciò che riguarda i riconoscimenti ufficiali. Da parte sua, il rappresentante del Cidalc, Nicolas Pillat, ha attribuito il premio della sua organizzazione a *La lutte contre le froid* (Francia), divertente disegno animato in cui Henri Gruel spiega tutta la propria fantasia al servizio della propaganda per il carbone.

Non è stata precisamente una « scoperta » quella che ha fatto una giuria di giornalisti assegnando un « premio della critica internazionale » a *Sotto uno stesso cielo,* che ricordiamo di aver visto a Cannes uno o due anni fa. Questo rilievo non toglie nulla al valore dell'opera di Kurt Weber che, senza pathos, ma con un convincente accostamento di immagini, ha saputo ricordare uno dei peggiori misfatti dell'occupazione nazista in Polonia.

E' ancora la Polonia che si è vista assegnare il premio della Federazione internazionale dei Cineclub per *La prima classe* dove Danusta Halladin si china con amore sul comportamento e le reazioni dei bambini che imparano a leggere e a scrivere le loro prime parole. Di questa giuria faceva parte Filippo De Sanctis, che è all'incirca il solo romano che abbiamo incontrato a Mannheim, dove la produzione italiana era assai poco rappresentata. Nella giuria ufficiale, invece, un posto era stato riservato al prof. Filippo Paolone. Egli non venne, e parecchi film italiani annunciati dal catalogo non figurarono in programma. Ignoriamo i motivi di queste assenze. Non possiamo che rammaricarcene.

Per il resto, senza avere la

FESTIVAL DEL DOCUMENTARIO DI MANNHEIM - *Due immagini tratte dal cortometraggio* Tuyaux pour aujourd'hui *(Polonia) di Jerzy Hoffmann e Edward Skórzewski.*

pretesa di essere completi (per le ragioni che abbiamo esposto all'inizio), ci limitiamo ad appuntare qualche lavoro, di diversa provenienza, che ha colpito la nostra attenzione.

Vivarium (Francia) tratta con una certa felicità di immagini e di montaggio la vecchia idea degli animali che guardano gli uomini attraverso le sbarre dei loro recinti.

Voyage en Boscavie (Francia), è una caricatura sottile, da disegni di Bosc, su tutti i tabù politici e militari.

Der Spielverderber (Germania), film di marionette che, da Marc'Antonio a Hitler, fa il processo ai demagoghi e ai ciarlatani. E' greve, molto tedesco; ma c'è un'idea in questo film che, mostrato a un migliaio di studenti di liceo, ha suscitato contrastanti reazioni.

Stunde X (Germania), senza commento, ma giovandosi di una musica elettronica, sviluppa un messaggio pacifista con una forma semi-astratta.

Jazz vivant (Belgio) ha ottime qualità visive e inventive.

Friluft (Danimarca) è umoristico e un po' sexy.

Markt am Sonntag (Germania) è vivo e piacevole.

Il solitario (Jugoslavia) è un disegno animato in cui il virtuosismo tecnico si unisce a un ricco spirito inventivo.

Aldermaston (Gran Bretagna) è un semplice réportage sulla marcia anti-atomica che, cammin facendo (il réportage) diventa un'efficace arringa.

Have I Told You Lately I Love You? (Stati Uniti) è una satira senza parole della *american way of life.*

Adventures of an Asterisk (Stati Uniti), scatenata fantasia semi-astratta.

Mother's Day (Stati Uniti), poetico film di James Broughton.

Nur ein bisschen Schmutz (Germania), eccellente film industriale sui detergenti d'oggi.

Hexen (Germania), buon documentario sulla superstizione così come sopravvive oggi un po' dovunque nel mondo.

Prijs de Zee (Olanda), orso d'oro al Festival di Berlino 1959.

Bernard Shaw (Gran Bretagna), eccellente esempio di film biografico di letteratura.

Vergessen (Germania), una vita d'uomo medio, raccontata con l'aiuto di fotografie e oggetti comuni. Di notevole sobrietà.

We Are The Lambeth Boys (Gran Bretagna), il film di Walter Lassaly acclamato ovunque.

Treize à Lagor (Francia), in cui Robert Ménégoz pone una volta di più il suo talento

non comune al servizio della propaganda industriale.

Come Back, Africa (Stati Uniti), réportage struggente nella sua nudità sulle condizioni degli indigeni nell'Africa del Sud.

Prendendo conoscenza di questa parziale elencazione, il lettore avrà potuto constatare che il « vecchio » si è mescolato al « nuovo » in questo festival eterogeneo. Come il peggio al meglio. Si può essere d'accordo con Paul Rotha allorché, nel suo discorso conclusivo di presidente della giuria, ha dichiarato che *un terzo* dei film non avrebbe dovuto aver l'onore d'essere proiettato. Secondo Rotha — e lo riportiamo a titolo di cronaca — la televisione « ha abbassato il senso critico dei cineasti costringendoli a lavorare troppo velocemente ».

Altro rilievo: un numero troppo limitato di buoni film fa il giro di troppi festival. A titolo di merito di quello di Mannheim segnamo tuttavia, per concludere, l'interesse mostrato per « la gioventù di fronte al film » e per « il film di fronte alla storia », due problemi importanti che sono stati trattati da capaci conferenzieri e illustrati con esempi pertinenti e varie dimostrazioni.

Per quanto concerne il primo di questi argomenti, abbiamo ascoltato documentate relazioni sull'impiego del cinema nella scuola sia per scopi pedagogici che civici. Né la formazione della cultura cinematografica negli studenti è stata dimenticata. Quanto al secondo tema, si è potuto constatare con un certo conforto che non mancano i cineasti che osano affrontare soggetti che trattano del nostro recente passato, e prendere posizione.

FRANCIS N. BOLEN

Faccia a faccia con la TV

di MARCEL L'HERBIER

« *La televisione ucciderà il cinema* »
LOUIS MERLIN

In *L'Inhumaine,* il primo film di cui io fui ad un tempo scenarista, regista e — in anticipo sulla *nouvelle vague* — produttore, una scena di fantascienza mostrava, credo per la prima volta, un giovane ricercatore che si dedicava, in un laboratorio ideato dalla magia di Fernand Léger, a esperienze televisive!

Questo film assolutamente precorritore porta la data del... 1923, e la « riproduzione elettronica dell'Istante » non doveva mostrare, in pubblico, la vetta delle sue antenne che dieci anni più tardi...

Oggi io mi domando, senza scostarmi da quel minimo di modestia che conviene, se questa trovata azzardata — con cui non esitavo a far rappresentare dal cinematografo (che cercava ancora se stesso) la TV (che non esisteva del tutto) — non sia, in fin dei conti, un segno provvidenziale del mio destino.

Eccomi infatti, 37 anni dopo, a porre di nuovo faccia a faccia — e non più con l'allusiva immagine di un film ma nella realtà della loro essenza, e della loro esistenza quotidiana — il cinematografo, diventato nel frattempo l'elemento preminente d'una rivoluzione mondiale della conoscenza, e la TV che, nel suo campo soltanto recentemente conquistato, non ne è meno ricca di potenziale rivoluzionario

Che significato ha, nel momento in cui siamo, questo faccia a faccia? Esso evoca un antagonismo inquietante. Fa pensare a una lotta nascosta, a un *catch* (specialmente da parte della TV), a un *suspense* (specie da parte del cinema). Esso fa credere, in ogni caso, che un'offensiva è in marcia e che presto un vinto spingerà il suo vincitore in primo piano difronte all'universale considerazione.

Ma non si tratta — ci affrettiamo a dire — che del punto di vista dei bellicisti. Secondo me, questa guerra dei Due non ci sarà.

« Faccia a faccia », come lo intendo io, vuol dire soltanto che in dieci anni di crescita-lampo la TV, questa sconosciuta di ieri, ha assunto le proporzioni di un gigante, il peso di un colosso. Attualmente essa si è eretta, sulla strada del film, come una forza *teoricamente* capace di arrestarne il progresso. Forse, di scalzare la sua gloria.

Ma questo sottintende pure che, anche se fosse capace un giorno di impegnare questo singolare combattimento, la TV non guadagnerebbe probabilmente niente a farlo. Di più ancora, rischierebbe di esporre alla rovina il proprio avvenire.

Poiché il cinema è la sua Ragion d'Essere. Schiacciarlo significherebbe il suo arresto mortale.

« Faccia a faccia » non dovrebbe quindi mai voler dire, per i due contendenti, corpo a corpo. Su questo non c'è dubbio.

Comunque m'accorgo che quanto sto affermando non è, né più né meno, che quanto converrebbe dimostrare. Esplicitamente. Con fatti ed analisi. Fuori da ogni facile profezia. E so pure che molti cervelli, tra i quali colloco tutti i cineasti, dubitano che io riesca mai a dare una simile dimostrazione.

* * *

Effettivamente, i timori degli uomini di cinema non sono infondati. Essi si basano su allarmanti dati statistici. E si capisce bene che contare quasi cento milioni di piccoli schermi, accesi dall'Est all'Ovest davanti a più di trecento milioni di cittadini del mondo, induce la gente di cinema a pensare che questi piccoli schermi innumerevoli, in definitiva, comandino il flusso e il riflusso degli spettatori davanti ai centomila schermi grandi dov'essi prima s'accalcavano.

E so ancora tutto ciò che altre statistiche hanno diffuso, per giustificare i pessimismi: novemila sale chiuse negli Stati Uniti da dieci anni a questa parte; 38 per cento di spettatori perduti in Gran Bretagna; una flessione nelle entrate costantemente accentuata in Francia; eccetera. So infine, ed è una notizia inquietante, che Louis Merlin, animatore di Europa I ed inoltre membro dell'Istituto di Francia, non ha esitato a scrivere a pag. 122 del suo breviario « TV,

capitale Hollywood », questa profezia catastrofica: « La TV ucciderà il cinematografo ».

Ma se tutti questi segnali d'allarme non sono fatti squillare senza motivo, per fortuna è almeno facile confutare quest'ultima profezia che riassume le altre. Per farlo, basta rinviare Merlin, il disincantatore, a quanti, per il passato, predissero con la stessa lucidità che la fotografia avrebbe ucciso la pittura o, più tardi, che il cinematografo doveva uccidere il teatro.

Questi giustizieri (a parole) delle alte manifestazioni espressive dell'umanità si sono ridicolmente sbagliati. I fatti lo provano con evidenza. E siccome è capitato proprio il contrario di quanto era stato predetto (la fotografia ha rianimato la pittura; il cinematografo ha trasfigurato per la sua salvezza il teatro; e anche il libro, a dispetto di Victor Hugo, si è finalmente riscattato), è semplice, persino semplicistico dedurre che, non avendo una cosa mai ucciso un'altra, la TV non ucciderà il cinematografo. Ma, al contrario, lo salverà. A dispetto d'esso stesso.

Ma perché predire il peggio, o il meglio?

Diciamo piuttosto cos'è che ci spinge a credere che una felice congiuntura debba un giorno stabilire entro i poteri (relativi) della TV e i poteri (primordiali) del cinematografo una feconda simbiosi.

* * *

E, anzitutto, delimitiamo il terreno del dibattito.

Se ci si vuol limitare a considerare, nella loro prospettiva mondiale, i rapporti pratici tra cinema e TV, è fatale che si vada fuori strada.

Da una nazione all'altra, questi rapporti variano. Non gli si trova un denominatore comune. S'inciampa nella loro diversità.

In Occidente, cinema e TV, non esistendo che sul terreno degli affari, si fanno concorrenza.

In Oriente, essendo entrambi un affare di Stato, coesistono in una pace forzata.

D'altra parte, in quasi tutta l'Europa, difronte a una TV di Stato che assicura, con larghezza e stabilità di bilancio, un servizio pubblico, si dibatte un cinema agitato da interessi privati. In questa disparità, TV e cinema scoprono mille ragioni per invidiarsi, spiarsi e combattersi.

E, tra queste ragioni, riconosciamo che ce ne sono di valide.

Si può pertanto rilevare che le condizioni sfavorevoli che fanno insorgere, spesso a buon diritto, il cinema contro gli arbitrî di una televisione privilegiata, comportano, in fin dei conti, una contropartita rassicurante. Una televisione *ufficiale* non può mai spingere troppo lontano i suoi vantaggi. Un servizio pubblico ha, come limite, il bene pubblico. Ora, l'interesse delle nazioni esige imperativamente che, da loro, l'Arte del film continui a fiorire. Chi proietterebbe agli occhi del mondo, se non il film, le immagini più cattivanti del loro genio?

Più praticamente diciamo che, per quanto vorace, per quanto Ugolino esso sia, lo Stato non saprebbe divorare senza imbarazzi gastrici (di tesoreria) i propri contribuenti! Ora, il cinematografo è un contribuente coi fiocchi.

Lo Stato ha dunque, per un motivo di prestigio, ma anche di profitto concreto, interesse a provvedere al cinema. A non soffocarne nel germe l'avvenire. A favorire lo scambio dei film migliori. E, grazie a questi, a esportare questa materia grigia che, *urbi et orbi,* affranca i suoi cittadini dal grigiore.

E' questa la ragione per cui il cinematografo ha da temere (nel suo insieme) da una TV statale molto meno di quello che certi timori superficiali, od ostinazioni campanilistiche, potrebbero fargli temere.

D'altronde, Jean Renoir non ha recentemente dichiarato che la TV americana, concorrente diretta di Hollywood, aveva finalmente « salvato il cinema americano »? E lo stesso René Clair, al momento di rivolgersi all'Accademia di Francia, ha convenuto che la TV poteva, entro certe condizioni, « aiutare il cinema francese a superare le proprie crisi ».

In definitiva, per concludere queste considerazioni le quali, benché rassicuranti, rimangono secondarie, aggiungiamo che il cinematografo può attendersi dalla TV quello stesso genere di servizi che il cinematografo rese a suo tempo, e senza rendersene conto, all'Arte del teatro!

* * *

Ma non siamo qui per fare i conti del falso *ménage* cinema-TV! Altri l'hanno già fatto. Renoir e Clair ci si sono impegnati. Che la TV *yankee* acquistando venti miliardi di vecchi film abbia salvato dal fallimento le maggiori case produttrici, è l'evidenza; che in Francia o in Italia il *Toll-system* possa un giorno compensare le

ricette che il piccolo schermo ha rubato al grande, è una speranza. Ma i rapporti economici di queste due industrie, malauguratamente parallele, vanno oltre alla nostra competenza. Noi pensiamo, comunque, che un giorno forzatamente esse si metteranno d'accordo. E senza di noi. I lupi dell'immagine non saprebbero divorarsi tra di loro!

Lasciamoli dunque alla loro relativa voracità; e ricordiamo che ciò che ci riguarda, in questo faccia a faccia, è l'esame pregiudiziale di altri rapporti: i rapporti fondamentali, essenziali, che sono nati dalla natura profonda dell'essenza del film e dell'immagine elettronica, e mediante i quali si può stabilire tra di loro una gerarchia estetica che potrebbe dare a uno il primato sull'altro.

Chi ha i titoli per essere il primo? Chi deve far da padrone, tra cinematografo e TV? Ecco il problema che si pone.

* * *

Tra il cinematografo, « macchina di fantasia per riprodurre la vita », e la TV, riproduttrice specifica dell'Istante, mezzo secolo di scoperte si frappone.

Ho preteso, altrove, che il cinematografo derivi in linea diretta dalla simbolica presa della Bastiglia. Il 1789, e quindi il 1848 hanno, in Francia, in Italia, in tutta Europa, rivelato che era giunta l'ora di socializzare le Arti. Uno degli agenti primari di questa socializzazione doveva essere, più in là, il cinematografo.

La stampa aveva fatto la sua apparizione tre secoli prima, tra l'invenzione della polvere da sparo e la scoperta dell'universo. Alle soglie del nostro secolo, il cinematografo fece un'entrata non meno clamorosa, tra il motore a scoppio e le esplorazioni dell'elettricità.

E durante cinquant'anni di progresso e di vittorie, esso ha rivelato al mondo il mondo stesso.

Verso il 1950, la TV, fiancheggiata dal miracolo atomico, diede il cambio a queste meraviglie. A sua volta essa portò una rivoluzione, stupì ognuno. Cosicché a prima vista si potrebbe affermare che la prima metà del secolo è trascorsa sotto il segno dello schermo grande, mentre la seconda è affascinata da quello piccolo.

Ma qui l'imporante è veder chiaro. Evitare il disfattismo. Appellarsi all'analisi.

Cosa sia l'arte del film, press'a poco lo sappiamo. Un'arte autonoma e completa, se non assoluta. Un'arte indiretta, che si indica

un po' sommariamente come la « settima ». Ma un'arte vera, poi che Etienne Souriau, mestro di estetica, non esita a collocarla, nel suo celebre trattato sulle Belle Arti, come un'Arte al secondo grado (1).

Noi sappiamo inoltre che il cinema, malgrado le sue false apparenze realistiche, rappresenta « l'unità dialettica del reale e dell'irreale » (2) ed è perciò l'arte dell'immaginario, dunque della creazione pura.

Sappiamo, infine, e l'ho più volte ripetuto, che incorporandosi la musica, il cinema ha aggiunto ai propri mezzi di rappresentazione una particolare capacità di commuovere. E questo potere « costituisce, fondamentalmente, la sua terza dimensione » (3).

Ecco dunque, in breve, cos'è l'Arte del film.

Cosa rappresenta, davanti a questo universo estetico, perfettamente originale e organizzato, la televisione di casa nostra?

Essa, a prima vista, non è che un prolungamento verso l'individuale della rappresentazione cinematografica collettiva. Una specie di « cinema da camera ». Ma quando si parla di musica da camera, si riconosce che non è che un genere, una branca, della creazione musicale. Non la si separa dal tronco comune. Se ne fa soltanto una specializzazione, una diramazione della Musica. E la Musica rimane l'Arte Prima.

Si potrebbe dedurne, del pari, che il cinematografo resta l'Arte *prima* e che la sua diffusione con dei nuovi mezzi elettronici, che curiosamente richiamano il « cinetoscopio » di Edison, non altera in nulla il suo essere originale. In questo senso è chiaro che, come la musica da camera non può assorbire o fare concorrenza alla sinfonica, questo cinema individuale non potrebbe costituire una minaccia per quello collettivo. E quando si constata, inoltre, che la ripresa diretta è dovunque considerata una malattia infantile della TV e che lo spettacolo televisivo è attualmente basato per l'80 per cento sul cinema (cinescopi, Ampex, o film), la questione estetica potrebbe essere ritenuta risolta dalla riconosciuta primazìa della Settima Arte.

Ma la TV ha in sé un'altra capacità, assolutamente esorbitante dalla rappresentazione comune. Essa coglie dal vivo e nello stesso

---

(1) Etienne Souriau: « *Correspondance des Arts* ».
(2) Edgar Morin: « *Le Cinéma et l'Homme Imaginaire* ».
(3) Marcel L'Herbier: « *Intelligence du Cinématographe* ».

momento diffonde l'Istante. A questo miracolo il cinematografo deve rinunciare.

C'è di più. Un giorno, che non è lontano, la TV diventerà senza dubbio capace di diffondere sui grandi schermi delle sale lo spettacolo o l'informazione che riservava ai piccoli.

Così il confronto non è chiuso. La partita non è giocata. Vincerà la TV?

* * *

Ecco l'Istante, colto nel suo accadere, servito caldo, palpitante di una vita eccezionale, agli occhi dei telespettatori d'Europa, presto del mondo: la TV in fondo in fondo ne è terribilmente imbarazzata. Essa non lo sfiora che con l'estremità delle telecamere, e solo in rari momenti fortunati. Non sa, in una parola, che cosa farne. A parte qualche spettacolo straordinario di incoronazione, di funerali nazionali o di Giochi olimpici, essa preferisce una rappresentazione meno legata al momento, meno irta di ostacoli. Perché la vita è una riserva spettacolare caduca. Dove conservarla, se non nelle ghiacciaie? Il cinema si propone, allora, come il frigidaire sognato. E, ancora una volta, è sotto le sue forche caudine che la TV deve passare. L'Ampex sostituisce già, con immagini magnetiche, i grandi incontri sportivi, i concerti, i gala. E queste immagini possono essere trasmesse mediante dei cavi transoceanici.

In breve, l'immagine magnetica di film rischia di diventare, per la TV, quel sostituto indispensabile e permanente che la pista magnetica sonora è diventata per la radio.

Tutto, allora, sul piccolo schermo sarà film.

E, come ultima ipotesi, se la TV s'installasse nelle grandi sale oscure, non lo farebbe che come un prodigioso mezzo di dicussione cinematografica, un cinematografo dalla nuova scrittura tecnica, dal linguaggio visivo di nuova concezione. Ma — in fin dei conti — cinematografico, e nient'altro.

Non è dunque imprudente, né insensato, anche riconoscendo i poteri specifici della TV, proclamare, come una voce ufficiale ha fatto in Francia: « La TV dev'essere considerata come uno dei mezzi di diffusione del film » (4).

---

(4) Jacques Flaud, direttore del Centro nazionale della cinematografia, in « Cinématographie Française », 2 maggio 1959.

In effetti, questa voce ufficiale corrobora, come per un prosaico prolungamento, la considerazione estetica che io avevo formulato, dieci anni fa, sull'aspetto fuzionale delle prime realizzazioni elettroniche: « La TV è, anzitutto, la quarta dimensione del cinematografo » (5).

* * *

Finalmente, è questa gerarchia generica che definisce, per me, i rapporti essenziali tra cinema e TV.

E, davanti a questa soluzione idealistica della questione, conta poco che nel 1958 la TV americana abbia sanzionato il proprio asservimento al cinematografo proiettando 10.360 film, cioè quasi trenta al giorno; oppure che, in pieno dibattito di idee all'UNESCO, Roger Marty abbia dimostrato che la TV, seconda nell'ordine, debba rimanere sempre « strettamente tributaria del cinematografo »; poiché è di rapporti organici, strutturali, che noi ci curiamo in questa sede, e non di semplici questioni di interesse o di comodo.

Di modo che si potrebbe ritenere chiusa la discussione, riconosciuta l'egemonia del cinema, acquisito il suo primato, se una inquietudine, anch'essa di ordine, ahimé, estetico, non venisse a insinuarsi come in filigrana in questo riconoscimento di vittoria.

Se esiste, in effetti, un'arte del film, perché, ci si chiede, non dovrebbe pure sussitere un'arte televisiva? Un'arte che sia propria e congeniale alla TV? Un'arte che rifletta giustamente la sua capacità unica di rappresentare l'Istante?

In termini più sentimentali, la questione che finalmente si pone è di sapere se, avendo il cinematografo un'anima (6), anche la TV ne abbia una, e se le sue rappresentazioni possano avere l'originalità estetica di quelle che si devono alla Settima Arte.

* * *

Per affrontare questo punto cruciale, ricorriamo a un paragone.

Fino a Beethoven la musica (come la cinematografia) è collettiva. Il clavicembalo, strumento individuale, da salotto, quasi non conta. Senza peso, senza risonanza, esso è trascrittore discreto senza

---

(5) « Le Monde »: « *Passé d'un Art Futur* ».
(6) Cfr. Henri Agel: « *Le Cinéma a-t-il une âme?* », e anche Toloméi, Pasinetti e altri.

capacità. E chi potrebbe collocare in casa, per proprio diletto, i grandi organi di chiesa?

A un tratto giunge il pianoforte, si mette a disposizione di ognuno. Ormai, in innumerevoli case, esso sarà come il piccolo schermo della musica, opposto al grande schermo costituito dal concerto, o anche dal quartetto. Esso farà sì che la musica pubblica, la musica-spettacolo, divenga, sotto le dieci dita dell'unico esecutore, una musica di lettura. Diciamo una musica di televisione.

La metamorfosi è compiuta. Ma si inventerà, all'apparire di questo strumento-miracolo, dove la musica più grande può restituire, intera, sotto forma di riduzione, trascrizione, variazione, un'arte pura, si inventerà dunque un'arte autonoma della musica di pianoforte?

Certo, non si tarderà a farne. Da Chopin e Liszt a Debussy e Albeniz, quest'arte particolare si stabilizzerà, si fortificherà, si decanterà. André Suarez ha messo in risalto questa rivelazione: « Debussy ha creato una forma per la musica di pianoforte. L'ha concepita come un modo originale dove le corde toccate restituiscono il canto e il fascino riservati al quartetto ». Diciamo all'orchestra.

Da uno strumento è dunque nata non un'arte, ma la forma particolare di un'arte anteriore, poiché il pianoforte rimane un semplice strumento della MUSICA.

Similmente, dalla televisione può nascere una forma d'arte. Ma la TV resta uno strumento individuale della cinematografia collettiva. E anche in presa diretta, lo svolgersi di un discorso televisivo, così come gli impulsi elettronici lo definiscono, è quello dello spettacolo cinematografico. Mediante l'unità creata dal missaggio, si determina a un dipresso l'equivalente del montaggio.

Così la TV domestica, nei suoi accostamenti con un'estetica specifica, divenuta cinema di lettura, rimane parte della grande famiglia antecedente, del cinematografo.

* * *

Il primato del cinematografo si presenta quindi, in quest'ultimo confronto, sotto un aspetto di sufficiente evidenza.

E perciò, se se ne volesse un corollario, lo si potrebbe trovare in questo fatto. Tutti i registi della TV sono animati da una grande, significativa ambizione: diventare, grazie alla loro notorietà televisiva, registi di film.

Al contrario, non si riscontra, almeno in Francia, che una simile ambizione spinga i creatori cinematografici a fare, in un settore minore, l'apprendistato di registi elettronici.

Ciò prova, a complemento di quanto abbiamo già dimostrato, che il cinematografo resta il Primo; che rimane il polo d'attrazione, l'Arte superiormente sinfonica e concertatrice verso la quale tendono e tenderanno a lungo anche i più famosi fautori della musica di pianoforte (7).

* * *

Di questo faccia a faccia tra cinematografo e televisione abbiamo così esposto i dati esetici di base. Troppo a lungo, forse. E non abbastanza tuttavia perché qualche lettore si senta impedito di concludere, secondo il suo modo di vedere, o con noi, o contro di noi.

Ma almeno questa verità rischia ormai di imporsi a tutti: che la TV non ucciderà il cinematografo che la comanda. Essa non è, in effetti, che il suo succedaneo o il suo agente di trasmissione, e, dal punto di vista del proprio « genio », non appare che il suo derivato o il suo riflesso.

Resta che il cinema, « questa novella età dell'umanità », continua, attraverso la TV, il suo progresso e le sue conquiste di fattore di vincoli cosmici.

E continua, vivo e sereno, il cammino ambizioso che amo indicare con il nome predestinato del suo principale inventore: il cammino di Lumière (8).

---

(7) In Francia, volta a volta, Claude Barma, Marcel Bluwal, Philippe Ducrest, Jean Kerchbron tentano di abbandonare la regìa TV per diventre cineasti. Al contrario, io sono il solo regista con esperienza cinematografica riconosciuta che abbia sperimentato, per curiosità verso un nuovo mezzo d'espressione, le difficoltà della trasmissione di lavori televisivi. E questa eccezione non può che confermare la regola.

(8) In francese « Lumière » significa « luce » (*n.d.tr.*).

Appunti di regia televisiva

di ANGELO D'ALESSANDRO

La tentazione di trattare della regia televisiva partendo da presupposti cosidetti estetici è molto forte. Non sono pochi infatti coloro che nel settore dello spettacolo poggiano la loro fama e la loro fortuna sull'uso che, a proposito o a sproposito, fanno della parola « estetica » e degli aggettivi da essa derivati. E' la strada più sicura per avere successo, ma anche per non dire nulla e nella maggior parte dei casi per non essere letti. Perciò ci rinunciamo limitandoci a buttare giù alcuni appunti di tecnica che, speriamo, possano essere utili a coloro che per un interesse culturale o professionale si avvicinano alla TV.

Per la stessa ragione per cui lasciamo stare da parte l'estetica, non suddividiamo la materia in regia della TV come spettacolo, della TV come informazione eccetera, ma, partendo dall'aspetto per così dire esteriore dei programmi televisivi, distinguiamo i seguenti settori: regia dal « vivo » in studio, regia dal « vivo » in esterno, regia dei filmati. Per ora ci limiteremo ad esaminare in breve il primo punto che, è ovvio, si riferisce essenzialmente ai programmi di prosa e di varietà.

Le fasi fondamentali della lavorazione di un programma di prosa televisiva sono tre: studio del copione, prove fuori studio, e prove in studio. A loro volta queste tre fasi sono articolate in « periodi » diversi.

STUDIO DEL TESTO — Compito principale di un regista quando studia un testo, è quello di visualizzarlo, cioè di dare in continuazione una risposta alla domanda: che cosa si vede sul teleschermo in questo momento? Il che vuol dire vedere i personaggi in azione mentre vivono la vicenda in cui li ha immessi l'autore.

L'analisi dei singoli elementi del dramma è essenziale per tale

processo di visualizzazione: il carattere di un personaggio, la sua professione, le sue caratteristiche spirituali e fisiche e soprattutto il rapporto con gli altri personaggi, perché un dramma è essenzialmente farsi e svilupparsi di rapporti. Da questa analisi il regista deve ricavare le *linee essenziali di forza* attraverso cui passa l'azione drammatica. Queste linee determineranno lo strutturarsi di una scena in un modo piuttosto che in un altro.

Un buon metodo è quello di creare in ogni scena dei *nuclei* attorno a cui far ruotare l'azione drammatica. E' l'esistenza di tali nuclei che farà avvertire la presenza della personalità del regista nello spettacolo, altrimenti la regia si limiterà ad essere una impersonale e sia pure tecnicamente corretta messa in scena. Nella definizione dei « *nuclei* » il regista può essere molto aiutato se comincerà per prima cosa a scegliere i punti in cui secondo lui i personaggi debbono essere in movimento, tenendo presente che il movimento a sua volta è una conseguenza della dinamica interiore dei personaggi, i quali, venendo a contatto con gli altri, danno origine alla *dinamica interna generale* di una scena.

La strutturazione esterna di una scena potrebbe essere definita una « radiografia » di questa dinamica interna. Ciò è vero soprattutto per la TV, più che per il cinema, in quanto, come abbiamo più volte dimostrato, il cinema si basa sul rapporto uomo-spazio e la TV sul rapporto esistere-essenza dell'uomo. Il movimento esteriore nello spazio alla TV altro non è che una estrinsecazione di stati d'animo; un'azione esteriore fine a se stessa non ha senso. Questo il motivo per cui la composizione del quadro al cinema ha un valore essenzialmente dinamico. Ogni quadro cinematografico appena composto ha in sé la carica che lo porterà a decomporsi per dar luogo ad un nuovo quadro che non si fa a tempo a determinarlo con esattezza che già si è a sua volta decomposto. Il valore del montaggio al cinema risiede tutto qui. Il montaggio altro non è se non la manifestazione di queste ritmiche scansioni di movimento intrinseche allo spettacolo cinematografico.

Nello spettacolo televisivo, invece, è possibile come un coagularsi dell'azione e del movimento, un suo fissarsi in termini non strettamente legati al movimento esteriore. Di qui il nessun valore del montaggio come mezzo espressivo determinante di un linguaggio strettamente televisivo. Il montaggio televisivo non rivela un modo di scrivere, uno stile, ma segna unicamente uno spostamento

del punto di vista, la scelta del punto di vista più favorevole per lo spettatore. Ma su tale punto ci fermeremo quando parleremo diffusamente del montaggio televisivo.

Dopo una attenta analisi del testo, che porta ad una prima sua visualizzazione, il regista si deve mettere in contatto con lo scenografo per la ideazione e progettazione della scenografia. In nessuna arte dello spettacolo come nella TV la scenografia condiziona le « scelte » della regia. Perciò è bene che il regista si faccia fare una pianta dello studio con le varie scene nel punto esatto in cui saranno costruite e con le indicazioni dei mobili accuratamente segnati in scala. Questa pianta, che si può definire un vero e proprio « piano di lavorazione », serve al regista per cominciare a prevedere il piazzamento delle camere. A tale scopo è indispensabile un angolatore (shot-platter) che è essenzialmente un grafometro su cui sono indicate le angolazioni delle lenti orizzontali di una camera standard. Un angolatore può essere un semplice triangolo tagliato da un pezzo di plastica trasparente che mostra il campo di ripresa di una lente, o può avere indicazioni di più linee rappresentanti le angolazioni di più lenti.

Mettendo l'angolatore sul « piano di lavorazione » il regista può determinare uno dei tre elementi variabili che concorrono a formare una inquadratura: a) *posizione della camera;* b) *lente o obbiettivo;* c) *campo di ripresa.* Se due di essi sono stati scelti, l'angolatore determinerà il terzo. Per esempio se il regista sa quale campo di ripresa vuole e dove piazzare la camera, può determinare quale lente usare. Se invece sa quale lente usare e il campo di ripresa, può determinare la posizione della camera. Infine, se ha scelto la lente e la posizione, può definire quanta parte della scena sarà in campo. Un'altra funzione importante ha l'angolatore: la misura della estensione minima e massima che il microfono *boom* potrà assumere in una inquadratura. Ora, l'estensione del microfono deve essere fatta su scala, diversamente dall'angolatore della lente. Un'angolazione orizzontale di 34° rimarrà sempre di 34° qualunque sia la scala del « piano di lavorazione ». La maggior parte dei piani di lavorazione sono fatti sulla scala standard di un quarto di pollice sul piede e un angolatore standard è in grado di indicare l'estensione del *boom* da un minimo di 7 piedi ad un massimo di 17 piedi su questa scala. Il regista deve stabilire la posizione del *boom* base, dato che esso occupa uno spazio

considerevole e quindi la sua posizione determinerà approssimativamente lo spazio rimasto libero per le camere.

PROVE FUORI STUDIO — Sul pavimento della « sala prove » vengono riportate in pianta e misura esatta le scene come verranno costruite nello studio; sedie ed altri mobili vengono usati per simulare il fabbisogno scena. In questa fase il regista imbastisce il lavoro nelle sue linee essenziali. Gli attori devono già sapere la parte a memoria e quindi il regista può mettere a fuoco i personaggi. E' logico che i movimenti degli attori sono già visti in funzione di una posizione della camera. Alcuni registi invece non si preoccupano della posizione della camera. Decidono la struttura della scena badando unicamente alla logica interna dei personaggi. In questo caso il lavoro dello studio diventa per loro più complicato e gravoso, perché quasi sempre dovranno modificare la struttura stessa della scena quando la vedranno con l'occhio della camera. *Il metodo migliore è quello di essere liberi rispetto alle decisioni prese di quel tanto che permetta di modificarle per migliorare la qualità del lavoro, e nello stesso tempo preveggenti per quel tanto che permetta di non rinviare al domani la soluzione di problemi che possono essere affrontati e decisi subito.*

Coloro che non hanno molta pratica nella visualizzazione di una scena (allievi registi) farebbero bene ad adoperare in questa fase un *viewfinder* che permette di sapere il campo di ripresa della lente della camera televisiva. Se non è possibile avere un *viewfinder* si può almeno utilizzare un semplice *Bretzbox.* A questo punto è bene affermare che è un errore non far mai entrare nella sala prove il capo-cameramen e il direttore della fotografia. Più tardi costoro entreranno in funzione e peggio sarà per il regista il quale si troverà nell'ingrato compito di rendere partecipi delle sue esigenze collaboratori così preziosi come il capo-cameramen e il direttore della fotografia all'inizio delle prove in studio, quando prende contatto con le camere, cioè nella fase più delicata del suo lavoro.

PROVE IN STUDIO — Si può dire che *la qualità media di uno spettacolo televisivo derivi in massima parte dal lavoro svolto nei primi tre giorni di prove in studio.* E' a questo punto infatti che entra in funzione tutto il piccolo esercito dei tecnici di uno studio televisivo e bisogna amalgamare il loro lavoro in modo che ciascuno

per la parte piccola o grande che gli compete contribuisca alla riuscita del programma. Per questo motivo alcuni registi, soprattutto negli Stati Uniti e in Inghilterra, preferiscono, prima di far entrare in funzione le camere, realizzare in studio una prova di tutto lo spettacolo, dal principio alla fine. Il grande valore di queste prove (*dray-ran*) è che tutti gli addetti allo studio possono farsi un'idea del lavoro nella sua unità. Senza questa prova lo spettacolo può restare sconnesso nella mente di tutti fino al giorno della prova generale.

Piazzamento delle camere — In questa fase il regista sceglie definitivamente le posizioni delle camere e decide le successioni delle inquadrature, cioè crea il montaggio. La maggior parte dei registi procede in questo modo. Invece di stare nella « sala regia », il regista controlla direttamente su un monitor nello studio l'esecuzione dei suoi ordini. In questo modo è vicino agli attori e ai tecnici, può alzarsi dal suo posto e discutere con loro il mezzo migliore per risolvere i problemi che via via si presentano. Appena una scena è così imbastita, un buon regista procede subito al suo *collaudo* e *fissaggio,* cioè si trasferisce in « sala regia » e fa ripetere la scena una o due volte in modo da collaudare la bontà delle sue decisioni con quel distacco che solo la « sala regia » gli può dare e da fissarne definitivamente la sua attuazione nella memoria e nella personalità dei suoi collaboratori. Naturalmente, se una scena fa corpo con altre in modo da non poterne valutare l'esattezza del ritmo senza vederla nell'insieme della sequenza, è bene che il regista proceda all'imbastitura in studio di tutta la sequenza. Regole fisse non ce ne sono circa l'ordine della messa a punto delle scene. C'è chi procede secondo l'ordine del copione e chi invece preferisce mettere a punto le sequenze-chiave. Una cosa è certamente da evitare: perdere tempo a curare le scene di passaggio o i piccoli dettagli, perché si rischia di non avere più tempo a sufficienza per le cose più importanti.

E' bene tenere sempre presente che un lavoro televisivo ha una sua scadenza fissa, il giorno della programmazione, con un iter obbligato. Guai a fermarsi fuori luogo, si rischia di dover poi accelerare i tempi e arrivare sul traguardo con il fiato mozzato. Si può dire che una delle doti più preziose che un regista televisivo deve avere sia quella di capire quanto tempo è bene dedicare a questa o a quella scena: ciascuna scena, come ciascun problema, infatti, ha un suo tempo-base, una sua misura di lavoro, al di là del quale diventa un peso morto.

La prova generale — La prova generale viene eseguita il giorno prima della trasmissione. Ad essa prendono parte tutti gli elementi dello spettacolo che finora non erano entrati in funzione. Gli attori sono truccati e si mettono in costume. Gli effetti sonori che furono provati a parte dal regista sono integrati nello spettacolo, gli inserti filmati e i titoli di testa sono usati per la prima volta. Durante la prova generale il regista può curare soltanto gli ultimi dettagli: il tempo dei movimenti delle camere, il ritmo delle dissolvenze, una piccola correzione in una angolazione, e simili. Sono da evitare in questa fase grossi cambiamenti, anche se efficaci, perché rischiano di non essere bene assimilati da tecnici ed attori già abituati alla versione preesistente e creare quindi incidenti nella trasmissione. Piuttosto, bisogna valorizzare al massimo le « scelte » che sono state fatte durante le varie fasi delle prove.

Le « scelte » — Il regista opera in continuazione delle « scelte ». Ha davanti a sé per ciascun problema innumerevoli soluzioni, ma egli di tutte ne indica una, cioè fa la *sua* « scelta ». Le « scelte » fondamentali che ogni regista opera riguardano: l'angolazione della camera, quanta parte del soggetto far vedere, cioè il campo di ripresa, il movimento della camera.

Angolazione — L'angolazione, cioè il punto di vista da cui la camera vede la scena, è estremamente importante, poiché coincide con il modo con cui il telespettatore guarda la scena stessa. Essa ha quindi una profonda e diretta influenza sulla psicologia dello spettatore in quanto traduce il suo modo di entrare con l'autore nel dramma, di prendervi parte. Il regista deve decidere se vedere un soggetto frontalmente o da destra o da sinistra o di dietro (angolazione orizzontale), se la camera è all'altezza dell'occhio umano o più in alto o più in basso (angolazione verticale). Oppure il regista può scegliere una angolazione particolare e vedere la scena attraverso uno specchio o da una finestra oppure in soggettiva, sostituendo un personaggio con una camera. Quest'ultima inquadratura è difficile ad ottenersi in televisione e si deve procedere ad un falsamento della posizione dell'attore che molte volte non passa inosservato e dà fastidio.

Campo di ripresa — E' la porzione della realtà scenica che il regista vuole che di volta in volta si veda e dipende dalla posizione della camera e dall'obiettivo adoperato. In un lavoro televisivo il C.L.

(campo lungo) mostra generalmente il massimo possibile della scena, il P.P. (primo piano) include in campo la testa di un attore e il P.A. (piano americano) è una via di mezzo fra questi due estremi. Quando la camera mostra invece solo una parte del volto allora si ha un P.P.P. (primissimo piano). Lo scopo principale della inquadratura in campo lungo è quello di far orientare lo spettatore. E' necessario infatti che il pubblico comprenda subito i rapporti tra i vari elementi della scena. La distanza dalla porta alla finestra per esempio, il rapporto tra una finestra e il camino, eccetera. Una inquadratura in C.L. è altresì necessaria quando si vuole rendere l'effetto della scenografia. Le scenografie infatti sono quasi sempre ideate in inquadrature in C.L. Lo scopo funzionale del P.P. è ovvio. I primi piani sono particolarmente importanti in televisione, non soltanto perché lo schermo televisivo è di piccola misura, ma anche perché la definizione dell'immagine è povera. Dato che il comune apparecchio televisivo produce una immagine che è lontana dall'essere quell'immagine nitida dello schermo cinematografico, gli oggetti debbono essere più grandi per essere facilmente visibili. E' importante tenere presente che gli attori debbono comprendere i problemi particolari della camera in inquadrature di P.P., perché potrebbero far risultare sbagliato il lavoro della camera. Debbono rendersi conto che in un P.P. ogni più piccolo movimento è molto ingrandito sullo schermo, come lo sono gli spostamenti che il cameraman è costretto a fare in modo da tenere l'oggetto che si muove correttamente inquadrato. Questo è particolarmente vero quando il primo piano è ripreso da una camera relativamente lontana con un lungo fuoco, il che in Televisione accade spesso. E' molto più difficile panoramicare con la camera in modo uniforme quando è usato un lungo fuoco, semplicemente perché ogni irregolarità è ingrandita sullo schermo. L'attore quindi deve evitare ogni movimento brusco e se tiene in mano un oggetto su cui la camera fa un dettaglio dovrebbe appoggiare la mano su qualche sostegno solido, altrimenti i leggeri movimenti della mano, che non è assolutamente in grado di controllare, risulteranno moltiplicati agli occhi dello spettatore.

Uso degli obbiettivi — Ecco un breve elenco degli obbiettivi più comunemente usati in televisione ed i loro corrispondenti obbiettivi cinematografici: 1/2 p. =35 mm.; 2 p. = 50 mm.; 3 p. = 75 mm.; 5 p. = 150 mm.; 8 p. = 220 mm.. Teniamo presente che l'angolo

normale di vista di un occhio fermo è presso a poco di 23° e che quindi, come osserva il Golovnia, « la nostra concezione abituale delle correlazioni dimensionali e delle prospettive corrisponde proprio a quest'angolo visivo ». La regola base è di non adoperare mai un 2 p. per un P.P. o un 8 p. per una scena in movimento, ma fra questi due estremi c'è una assoluta libertà.

La grossa difficoltà dell'uso degli obbiettivi in televisione sta nel fatto che, mentre nel cinema si può cambiare la luce per ogni inquadratura, in televisione no. Il che crea grossi inconvenienti soprattutto quando si deve passare da un totale ad un campo ravvicinato e viceversa. Supponiamo per esempio che il regista abbia due camere piazzate per forza maggiore l'una accanto all'altra e la prima ha un obbiettivo a fuoco corto che può inquadrare un campo abbastanza ampio. Ora, se per necessità drammatiche bisogna far seguire a questo totale un P.P. di un personaggio, l'altra camera dovrà avere almeno un 150 mm., perché, se avanzasse, entrerebbe nel campo della prima. In questo caso si ha un cambiamento completo della plasticità dell'immagine. I personaggi inquadrati dal 35 mm. risultavano staccati dallo sfondo; ora improvvisamente nel P.P. uno di essi appare, per effetto dell'obiettivo, letteralmente schiacciato contro lo sfondo.

E' sconsigliato vivamente di adoperare in TV un 28 mm. per fare una carrellata avanti fino al P.P. di un personaggio, perché si avrà un P.P. completamente deformato, né il direttore della fotografia può fare ciò che è normale nel cinema, cioè piazzare sulla camera una luce la cui intensità cambia a seconda della distanza dal personaggio e del fuoco in modo da correggere praticamente la luce in sede di ripresa. Purtroppo tali correzioni sono impossibili a realizzarsi in televisione. Inoltre con un 28 mm. ci si deve avvicinare talmente al volto dell'attore che sarà un miracolo non avere l'ombra della camera in campo.

Quando l'uso di un 300 mm. è indispensabile come per esempio nel caso in cui la scena si svolge in un'aula di tribunale, ed il regista ha bisogno di inserire il P.P. di un giudice o di un testimone, allora è bene che il regista inserisca tra il totale e il primo piano un'altra inquadratura, in modo da permettere al direttore della fotografia di cambiare la luce sul volto dell'attore.

Da tutte queste considerazioni si deduce *l'indispensabilità della collaborazione del regista con il direttore della fotografia.* Eppure,

per ragioni organizzative comuni alle stazioni televisive di tutto il mondo, non v'è attualmente che una scarsissima possibilità di un lavoro in comune tra regista e direttore della fotografia. Questi nel cinema collabora con il regista alla scelta della inquadratura e degli elementi che concorrono a formarla (angolazione, obiettivo, eccetera); nella TV invece egli interviene troppo tardi (prove in studio), quando cioè già tutto è stato determinato. Il regista, allo stato attuale delle cose, ascolta molto di più il capo-cameramen che il direttore della fotografia. Il fatto è che nel cinema il direttore della fotografia è il responsabile di fronte alla regia e alla produzione di tutto quanto attiene all'immagine, alla cui qualità contribuiscono sia il valore fotografico, sia il taglio dell'inquadratura e quindi l'uso della camera. In TV invece le responsabilità sono nettamente scisse per cui per l'uso della camera bisogna rivolgersi al cameraman e per la fotografia al direttore della fotografia. Costui interviene nella lavorazione di un programma quando dopo giorni e giorni di prove il regista è presumibilmente troppo legato al montaggio previsto per poterlo cambiare a causa di una esigenza prospettatagli dal direttore della fotografia.

Se ne può dedurre che sarebbe bene che i registi in televisione non usassero un metodo troppo rigidamente aprioristico nella scelta delle immagini del montaggio, in modo da rendere possibili cambiamenti fino all'ultimo momento per venire incontro ad eventuali richieste del direttore della fotografia. Ma in questo caso il lavoro rischia di non essere stato « fissato » a sufficienza prima delle ultime prove, il che potrebbe dare luogo a gravi inconvenienti. Sono i limiti attuali di un'arte dello spettacolo ancora troppo giovane, su cui pesano enormemente le esigenze cosidette organizzative-aziendali. Una cosa è certa, che il direttore della fotografia ha il diritto di essere ascoltato per lo meno alla pari del capo-cameramen, perché se un effetto fotografico risulterà sgradevole, se un volto risulterà deformato, in definitiva ci scapiterà il livello del lavoro che un regista firma.

Elenchiamo qui una serie di difficoltà oggettive in cui potrebbe venire a trovarsi il direttore della fotografia affinché il regista televisivo sappia tenere in massimo conto le sue osservazioni. Julien Duvivier aveva l'abitudine di dire: « Un film per me sono gli occhi di un attore ». Nel cinema la « light eys », la luce per gli occhi, e in generale per il volto dell'attore, è piazzata per terra o sulla macchina da presa. In televisione non è possibile fare né l'una, né l'altra cosa.

Nella maggior parte dei programmi, soprattutto di quelli di prosa, le camere fanno un tale carosello nello studio da rendere impossibile il piazzamento a terra anche di un solo proiettore. Il direttore della fotografia deve dunque provvedere ad illuminare unicamente dall'alto tutta la scena, compreso il volto dell'attore. Ora, se l'attore viene messo in una specie di pozzo, cioè in una posizione in cui non è possibile illuminarlo che con una luce proveniente molto dall'alto e perpendicolare, il direttore della fotografia illuminerà il naso, la bocca e i piedi di un attore, ma anche l'arco sopracigliare che formerà un'occhiaia nera e vuota come quella di un teschio. Ma se invece l'attore non è in un budello allora sarà possibile al direttore della fotografia piazzare dei proiettori più lontano, anche se sempre dall'alto, in modo che la linea della luce sia il più possibile diagonale e non perpendicolare alla linea dello sguardo e possano essere illuminati gli occhi dell'attore. Quindi necessità di non piazzare un attore frontalmente a pochissima distanza da una scena, cosa che a volte i registi amano fare per il gusto di dimostrare che è possibile realizzare il controcampo in televisione. Al momento opportuno un pannello si alza nella parete contro cui un attore è appoggiato ed ecco un nuovo punto di vista contrapposto a quello in cui ci si trovava un attimo prima. Ma così schiacciato contro una parete, come sarà possibile al direttore della fotografia illuminare il volto dell'attore? Per molti registi, purtroppo, ciò non ha importanza o per lo meno è un problema che non li riguarda.

Un'altra cosa che i registi dovrebbero evitare è l'uso indiscriminato degli elementi « impallanti », come colonne, piante, eccetera. Ogni qualvolta si prevede che in una scenografia ci saranno elementi impallanti sarebbe bene chiedere l'opinione del direttore della fotografia circa il luogo migliore dove far svolgere le azioni principali della scena. I registi televisivi possono venire incontro alle esigenze del direttore della fotografia se costruiscono la *linea d'azione* di una scena raggruppando le azioni fondamentali in due o tre punti della scena e non spezzettando l'azione in tanti frammenti (nuclei). Ecco un altro motivo di natura tecnica-espressiva che rende necessaria la definizione in ogni scena di quei *nuclei* di cui abbiamo parlato all'inizio. Oltre tutto, ciò obbligherà i registi ad essere meno dispersivi, più attenti a certi valori espressivi dei personaggi e a certi suggerimenti del testo.

Il regista televisivo deve tener presente che la sua scelta condiziona

la scelta degli altri e quindi anche quella del direttore della fotografia. Le idee direttrici che lo devono guidare nel suo rapporto creativo con quest'ultimo devono essere le seguenti: 1) avere chiaro cosa si vuol dire con la scena, dare perciò ad una scena una ossatura il più possibile semplice, armonica; 2) spiegare al direttore della fotografia ciò che per lui è più importante nei vari momenti dell'azione; 3) essere pronto ad accogliere i suoi eventuali suggerimenti.

Movimento della camera — Il movimento di camera sia che sia una panoramica sia che si tratti di una carrellata o di una combinazione dei due movimenti, giuoca una parte importante sull'effetto drammatico che il regista vuole ottenere. La camera può stare ferma mentre il soggetto si muove, può muoversi con il soggetto, o può muoversi mentre il soggetto rimane fermo. Il regista nel prendere la sua decisione determina l'effetto drammatico di una scena. A questo punto sarà bene ricordare che gli scopi principali che un regista deve cercare di ottenere ogni qualvolta prende una decisione riguardante le inquadrature sono essenzialmente tre: ottenere un buon effetto drammatico, fare una buona composizione, mostrare il soggetto chiaramente. Questi tre punti si fondono in un unico fondamentale problema, quello del *centro d'attenzione,* argomento che merita un discorso a parte.

Cannes '60: crisi dei valori umani

di ERNESTO G. LAURA

Non è stata, la tredicesima, un'edizione particolarmente memorabile del festival di Cannes. Se l'anno scorso esso aveva fatto conoscere la nuova ondata del cinema francese o due anni fa aveva fornito un quadro esauriente d'una nuova tendenza delle cinematografie dell'Europa orientale verso una problematica più intimista, nel 1960 non ha, in fondo, posto un punto fermo — o illuminata una direzione — su nulla che non fosse noto. Tuttavia, la prospettiva del cinema mondiale che Cannes ci ha offerto è stata quanto mai esatta ed esauriente, dalla verifica del mondo poetico e della capacità d'arte di alcuni registi ad una sorta di campionario del gusto dei cento pubblici — in realtà di uno solo — del mondo: come il diffondersi dell'*horror film* in lontane contrade (un film di vampiri ha infatti inviato la Cina nazionalista) o il penetrare di influssi pasoliniani — i « ragazzi di vita » — sino in Spagna. Unica nota comune, forse, e del resto non nuova, ma certo diffusa in misura di anno in anno maggiore, è la crisi profonda dei valori umani come motivo tematico di molti registi dei Paesi più diversi.

Il cinema italiano, al termine d'una consolante stagione di ripresa, ha visto coronato l'impegno di registi e produttori con l'assegnazione unanime della Palma d'oro a *La dolce vita* di Fellini, che senza dubbio alcuno si staccava di netto, per qualità poetica e per ricchezza tematica, dalle altre opere concorrenti. (L'accoglienza di pubblico era stata in verità un po' fredda sulle prime, grazie ad una sbagliata attesa di scandalo — e ci si trovò invece di fronte ad un film estremamente serio — e alla inadeguatezza delle didascalie francesi, che mal rendevano il dialogo italiano, così importante. Ma il film finì per imporsi alla distanza, crescendo via via che lo si giudicava in prospettiva e lo si collocava nella sua giusta luce.) Un pre-

mio speciale, « per il notevole contributo dato alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico », come si esprime la giuria nella sua relazione, è stato assegnato a *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, accolto con freddezza dalla critica italiana malgrado l'entusiasmo (giunto perfino a manifestarsi in una sorta di proclama) della critica parigina. (Del tutto negativa è stata, sin oltre i limiti della cortesia, l'accoglienza di pubblico.) Mentre per *La dolce vita* rinviamo il lettore a quanto si è già scritto nel numero scorso della rivista, converrà soffermarci su quel film inquietante e complesso, mancato ma di grande nobiltà, che è *L'avventura.*

La dolce vita di F. Fellini (Italia).

L'avventura e *La dolce vita* non hanno guadagnato dall'essere presentati assieme, perché alcune analogie di temi e di ambiente possono aver suggerito una falsa idea di ripetizione. Nell'uno e nell'altro caso, infatti, v'è al centro una certa zona d'alta società, fra borghesia e nobiltà, di cui è messa a nudo l'intima assenza di tensioni, spirituali o ideali o etiche che siano; e quindi la noia come atteggiamento base, e l'inutile evasione, come rimedio ad essa, in situazioni insolite o « proibite ». Il giovanottino vizioso che si improvvisa pittore per attirare morigerate signore nel suo studio e invitarle ad uno « spogliarello » personale fa, ad esempio, il paio con la ragazza che, ne *La dolce vita,* ha bisogno del « paravento » della seduta spiritica per « liberare » certe sue tendenze amorose; nell'uno e nell'altro film, si badi, i personaggi in questione fanno parte dello stesso ambiente, una nobiltà intristita e sopravvissuta a se stessa. Sia nel film di Fellini che in quello di Antonioni, ancora, v'è una festa come punto culminante, per rivelare la meschinità dei protagonisti. Analogie e parentele si fermano qui: diverso infatti è l'atteggiamento dei due registi rispetto allo stesso mondo, diverso è il loro temperamento. In Fellini appare dominante una gioiosa partecipazione alla vita; per Antonioni, come ha scritto acutamente G. B. Cavallaro (1), « il mondo è un meraviglioso con dentro la regola del tragico ». V'è in ambedue un desiderio di esperienza, di conoscenza, che però in Fellini si traduce subito, in virtù d'una capacità di adesione immediata e non problematica, in atteggiamento positivo e, di più, in volontà quasi di trascinare tutti nella medesima accettazione piena (di qui la speranza di cui colora i suoi personaggi, portati ad una fiducia

L'avventura di M. Antonioni (Italia).

---

(1) G. B. Cavallaro: *Michelangelo Antonioni: simbolo di una generazione* in « Bianco e nero », Roma, anno XVIII, n. 9, settembre 1957.

sicura — in Dio, o per il momento solo nel domani — malgrado le prove più dure, vedi Cabiria; capaci di rimorsi di coscienza anche quando sembrerebbero per sempre sconfitti, vedi Marcello). Antonioni è invece lontano dal temperamento felliniano e la sua problematica, di uomo che ha bruciato le ideologie e non crede alla metafisica e malgrado ciò crede nell'uomo e ama l'uomo, ma può partecipare solo nel dolore e nella crisi, la sua problematica, dicevamo, gli impedisce una adesione gioiosa alla vita, cioè un dare per risolto ciò che per lui è ancora aperto. L'immagine della « dolce vita » è conseguente a questo stato d'animo e non può divenire l'immagine violenta e rifiutante di Fellini, né può avere al centro un personaggio come Marcello in crisi, sì, ma con la coscienza netta di dove è il bene e dove invece sarà la sua sconfitta di uomo. La società di Antonioni è vissuta, dunque, dall'interno, mentre Fellini la « aggredisce » dall'esterno come un esploratore curioso, a metà interessato e a metà irritato, ma in ogni caso sicuramente estraneo. Il « dall'interno » del regista ferrarese non va ovviamente inteso come un condividere o accettare, presuppone però una disposizione a cercar di comprendere e a non fornire un'immagine troppo netta o facilmente moralistica. Antonioni, si sa, preferisce i toni medi di racconto, e invano si cercherebbero ne *L'avventura* le sequenze aspre, volutamente irritanti, che abbondano ne *La dolce vita.* Ad Antonioni non interessano infatti gli eccessi, i vizi, quanto ciò che spinge ad essi, ad un alterato rapporto umano: la noia, e prima di essa, il vuoto interiore. (*L'avventura* potrebbe ben definirsi il romanzo di un vuoto interiore.) I personaggi di questa « dolce vita » in chiave amara (senza l'ironia felliniana, fra l'altro) sono visti durante una crociera in yacht nelle Eolie. Ad un tratto Anna, una ragazza dal carattere abbastanza complesso (attrice Lea Massari) che aveva da poco manifestato un certo suo desiderio di solitudine, scompare mentre il gruppo è su un isolotto tutto scogli, senza un nascondiglio. E' caduta in mare? E' fuggita? Dopo averla affannosamente cercata, gli amici chiamano la polizia, che segue ogni traccia, persino quella d'una nave di contrabbandieri che avrebbe potuto portare Anna a terra di nascosto; ma l'inchiesta non porta a nessun risultato, le piste si perdono via via, e il fidanzato, Sandro, e la più intima amica di lei, Claudia, decidono di proseguire le ricerche da soli, girando la Sicilia alla scoperta di qualche indizio. La definizione psicologica dei pochi personaggi, la resa espressiva di un ambiente fisico desolato e primitivo, la

tensione di racconto determinata dal mistero della scomparsa (si è parlato da più parti di un certo « tono » hitchcockiano e non a sproposito) formano un tutto omogeneo ed efficiente, anche se un po' impoverito da dialoghi mediocri. Le ambizioni di Antonioni erano però altre che non quelle di provarsi in un « giallo psicologico », sia pure d'alto livello. Ciò che gli importava era di entrare nel groviglio sentimentale di Sandro e di Claudia che, uniti dalla ricerca di Anna, finiscono per volersi bene e dimenticarla, seguendo sempre più pigramente le sbiadite traccie finché cessano del tutto di cercare e si abbandonano all'amore. Di Anna non si parlerà più, non ci si dirà se è morta o viva; anche se fisicamente viva è stata cancellata dal mondo, perché cancellata dalla memoria dei suoi amici. Questo è il punto centrale dell'opera, dove l'analisi che Antonioni compie della persona umana, tagliandosi fuori da ogni ancoraggio ideologico o metafisico nella disperata ricerca d'una comprensione soggettiva del dramma dell'uomo, termina con la vanificazione della persona stessa, che « è » solo in quanto stabilisce relazioni con altri. Conclusione disperante e negativa, ma conseguente ai temi del regista, ed in particolare alle conclusioni, già disperate, de *Il grido*. Cavallaro metteva in luce, nel saggio citato, come la principale difficoltà di Antonioni consista nel dover rendere in forma oggettiva il suo mondo soggettivo. A questa difficoltà si deve ascrivere la frattura fra prima e seconda parte del film; presupponendo forse d'aver impostato il racconto in termini chiari, egli ha invece dato l'impressione di voler narrare un « giallo », e la « suspence », l'atmosfera ambientale, tutto concorre a predisporre lo spettatore ad una qualche soluzione razionale del mistero. Invece, a mezzo, il mistero vien lasciato cadere, ma non solo in sede tematica, il che è ovvio, bensì anche da punto di vista narrativo, strutturale, il che provoca uno scompenso visibile, e una vana attesa nello spettatore d'una piega diversa del racconto. Il regista ha voluto, d'altra parte, affidare il senso della « presenza » invisibile di Anna fra i due amanti e poi della sua « assenza » (si è fatto sopra il nome di Hitchcock; non ci pare indebito richiamare un motivo analogo che è alla base di *Rebecca - La prima moglie*, 1940) a qualche battuta, senza peraltro creare un'atmosfera, una suggestione, senza mettere in atto alcune situazioni che illuminassero gli stati d'animo. Così, in sostanza, il film non può che scartare di tono dalla prima parte alla seconda, dando l'impressione di girare a vuoto. Molta attenzione è dedicata alla Sicilia, ben descritta come paesag-

gio (quel mondo assolato, quella stanchezza della calura, quello stare ritrosa, serbano il meglio delle qualità documentaristiche di Antonioni, che del resto ha dato sempre molto rilievo al rapporto personaggio-paesaggio); tuttavia — a parte un certo semplicismo nel ritratto ambientale (in Sicilia c'è solo il gallismo?) — non si coglie un nesso necessario fra i due amanti e l'isola, posto che il loro amore poteva sbocciare in qualsiasi altra parte. (Non si nega, è naturale, il diritto d'un regista a scegliere lo sfondo che vuole, ma qui l'eccessivo peso dato allo sfondo svela un proposito funzionale che in sede espressiva non risulta, fuor d'un tocco di « insolito » che occorreva per « sciogliere » la rigida moralità di Claudia, ciò che non poteva accadere che lontano dal suo normale ambiente cittadino.) Ultima menda, e purtroppo rilevante in un film psicologico, sono i personaggi principali, di cui solo uno, Claudia, a cui va evidentemente la preponderante attenzione del regista (e che Monica Vitti rende con buona maturità di attrice), è compiuto nella sua natura introversa e nel suo vano resistere agli scrupoli della sua educazione. Sandro, invece, è niente più che una presenza, rimanendo sempre in superficie (l'attore è il pur bravo Gabriele Ferzetti).

Jungfrukällan di I. Bergman (Svezia).

Un altro regista problematico, partecipe di un mondo culturale assai vicino a quello di Antonioni, sembra essere approdato, col suo ultimo film, alla fede religiosa, che già era il tema — ma come meta disperatamente irraggiungibile — di altri suoi film. Ci riferiamo a Ingmar Bergman, di cui *Jungfrukällan* (t.l. La sorgente della vergine), film di difficile lettura sotto l'apparente semplicità, costituisce una delle prove più alte, che, se si riallaccia al mondo medioevale del *Settimo sigillo* (anch'esso rivelato da Cannes nel '57) ne dà però una prospettiva diversa. Come *Il settimo sigillo* prendeva lo spunto da una antica pittura su legno (dal soggetto della quale Bergman aveva, prima del film, sviluppato un severo atto unico), così *Jungfrukällan* porta sullo schermo una ballata popolare del XIV secolo, « La figlia di Töre di Vänge ». Formazione e tradizione religiosa e inquietudine contemporanea trovano nel *Settimo sigillo* un punto d'incontro, nella drammatica ed inconclusa ricerca della Fede in un reduce dalle Crociate affranto dal dolore e dalla disperazione del suo Paese distrutto dalla peste. Nel suo ultimo film, v'è ugualmente un quadro di sventura atroce e irrimediabile. Karin, una giovinetta pura ed ingenua che vive in campagna coi genitori ed una sorellastra, si reca attraverso la foresta alla più vicina chiesa per adempiere ad un

rito: ogni anno per la festa della Vergine debbono essere offerti sull'altare dei ceri da una giovane ancora virginale, che indossa per l'occasione una ricca veste tramandata di generazione in generazione. La foresta — motivo tipico di Bergman, si pensi anche alla prima sequenza de *Il volto* — sembra avvolta nel sortilegio, e la sorellastra, personaggio primitivo, animalesco, rimasta incinta non si sa da chi, che contrasta con l'ambiente rigoroso della famiglia, avverte arcani presagi e s'arresta. Karin, invece, prosegue fiduciosa, convinta che al mondo nessuno possa farle del male, sicura nella sua anima limpida; ma due caprai la fermano, la violentano e la uccidono spogliandone poi il cadavere. Mai uno stupro è stato descritto con tanto realismo, senza nulla risparmiare, e si sa che in Svezia vi sono state in proposito accese polemiche; pure, non una immagine di questa stupenda pagina di cinema è superflua o morbosa. Bergman, infatti, riesce a comunicare il senso d'un atto non più umano, orrido e bestiale, che con la sua insensatezza ed imprevedibilità spezza l'atmosfera di serena fiducia in Dio e nei valori dello spirito. Töre, il padre, ospita la notte, senza saperlo, gli assassini, che sono accompagnati da un fratellino che ha tutto visto e non sa, come loro, dimenticare, non è ancora divenuto un bruto, e si rode, non prende sonno. Quando Töre viene casualmente a sapere la verità, non esita, e con la dignità di un atto sacrale, dopo un bagno che vorrebbe essere purificatore, veglia tutta la notte i caprai con la spada in mano e quando la mattina si svegliano li uccide, non avendo pietà nemmeno del bambino. La vendetta è un'altra pagina di vigoroso realismo che nulla risparmia del terrore, dell'agonia della morte; ed è un'altra pagina necessaria nella sua scabrità, nella sua assenza di compiacimento, che ha già richiamato in qualcuno un non sproporzionato ricordo classico, l'uccisione dei Proci compiuta da Ulisse, nell'« Odissea » di Omero. Con questa sequenza, il regista annulla l'apparente giustezza del principio medioevale del « dente per dente » e pone sullo stesso piano dello stupro la omicida violenza della vendetta. La famiglia si ritrova, infine, nella foresta di fronte al cadavere di Karin, ancora insepolto. Il padre, sconvolto dal dolore, si inginocchia affranto dallo stesso « perché? » di Marcello nella *Dolce vita* di fronte alla tragedia di Steiner. Su questo « perché? » il Bergman di ieri si sarebbe fermato, nella sua angoscia esistenziale; ma Töre, che sente di aver sbagliato in tutta la sua vita, d'esser stato apatico, indifferente, egoista (come il professore de *Il posto delle fragole*) e che la sua ingiusta

vendetta è stato solo l'atto finale della sua presunzione, pur rinunciando a capire i disegni di Dio, compie un atto di umiltà e promette di costruire con le sue mani una chiesetta dove la figlia ha trovato la morte. Rimosso il cadavere sgorga dalla terra una sorgente, simbolo miracoloso di una nuova purificazione e del perdono divino. Come un altro grande regista nordico, Dreyer, aveva in *Ordet* reso certo il miracolo che era dubbio nel testo a cui si era ispirato, così Bergman conclude col miracolo il film, laddove non se ne fa alcun cenno nella ballata d'origine. Non è una conclusione gratuita, ché, anzi, la violenza del racconto prepara uno scioglimento altrettanto violento in senso contrario, la forza della Grazia: anche se Bergman rimane inserito in una cultura esistenzialista e vede il mondo metafisico in termini solo di fede, escludendo le vie della ragione (in linea con ciò anche con certe correnti di esistenzialismo cattolico, si pensi in Italia ad Opocher). Il suo stile, a differenza del passato, è di una grande semplicità, il racconto procede stagliato a grandi blocchi con belle battute di dialogo lontane da intellettualismi altre volte presenti; pochi e di scarna e lineare psicologia i personaggi. Una leggenda medioevale, quindi, portata sullo schermo senza tradirne la collocazione culturale ed il caratteristico linguaggio. Protagonista, con l'accento della antica tragedia, è lo stesso Max von Sydow del *Volto* e del *Settimo sigillo,* accanto a lui la bionda e dolce Birgitta Pettersson è Karin e Gunnel Lindblom, dalla personalità interessante, la selvaggia Ingeri. Resta da vedere, naturalmente, se *Jungfrukällan* costituisca l'inizio d'una nuova fase di Bergman o non appartenga invece ad un momento di passaggio ad altre posizioni spirituali e culturali del regista svedese.

Tre film sono fra loro collegabili per argomento, un amore diversamente « irregolare »; tre film artisticamente mancati perché tematicamente non approfonditi, ma che presentano tuttavia motivi di interesse e sono realizzati con correttezza formale. *Kagi* (La chiave, ma tradotto dai francesi « La strana ossessione ») è la terza tappa a noi nota dell'itinerario di Kon Ichikawa, dopo *L'arpa birmana* ed *Enjo.* Nel primo, il regista giapponese si identificava col protagonista, che, colpito dall'orrore della guerra, rifiutava il mondo, dedicandosi come bonzo alla preghiera in solitudine ed al culto dei morti; nel secondo, il rifiuto del mondo fatto da un giovane seminarista buddista si accompagnava però ad una accorata protesta contro la corruzione degli stessi ambienti religiosi e, alla serena fede de

Kagi di Kon Ichikawa (Giappone).

L'arpa birmana, subentrava un pessimismo totale. In *Kagi* siamo ancora di fronte ad un mondo già sacro che si corrompe, come in *Enjo,* ed è il mondo della famiglia. Nessuno si salva nell'impietoso ritratto di casa Kenmochi fatto da Ichikawa. Non il vecchio signor Kenmochi, stimato antiquario ed esperto di antichità, che, non riuscendo a riottenere le energie giovanili con iniezioni ormoniche, per poter ancora amare la giovane moglie mette in atto un piano sordido che dovrebbe ridargli le forze attraverso il furore della gelosia, e getta perciò la consorte nelle braccia del giovane futuro genero, abbassandosi poi a fotografare la moglie ignuda durante il sonno. Ikuko, la consorte, d'altra parte, cede a tal punto all'amante da dargli la chiave di casa per notturni incontri mentre il vecchio è in coma e sorride quando il vecchio Kenmochi muore dopo che ella gli si è sadicamente spogliata davanti. Toshiko, infine, la figliola adolescente, prima, disgustata del padre, si lega alla mamma, poi rifiuta anche lei ed eccita i genitori l'un contro l'altro, cercando infine di uccidere tutti. E naturalmente non è da meno Kimura, il giovane, che tiene bordone al vecchio per far carriera e giostra fra la madre e la figlia cercando solo di ottenerne vantaggi. Come in una tragedia greca, i cattivi morranno tutti avvelenati dalla vecchia fantesca, unica onesta, che però, dopo il delitto, ammetterà che « eliminare i malvagi con un assassinio è essere ancora più malvagi ». Conclusione, come si vede, eguale a quella di *Enjo,* quando anche l'unico puro, il giovane seminarista, passava « dall'altra parte » nel momento in cui incendiava il tempio, commettendo un reato (e la colpa gli pesava tanto che finiva col suicidarsi). Diversa è però la preparazione di questo inutile atto conclusivo di « giustizia » e nella diversità sta la minor presa del nuovo film di Ichikawa (a dare un giudizio definitivo del quale sarebbe tuttavia necessaria la conoscenza del romanzo d'origine, di Junichiro Tanizachi). Se in *Enjo,* con un ritmo lento ed una tecnica di incastri soggettivi, si compiva soprattutto un esame di coscienza, testimoniando, assieme alla corruzione, anche le inquietudini e i rimorsi dei diversi personaggi, in *Kagi* una tecnica serrata ed aggressiva descrive i « fatti », non gli stati d'animo, offrendoci un caso clinico nei suoi termini esatti, non un dramma umano nelle sue componenti universali. E questa freddezza, è la presentazione di « mostri », anziché di uomini in crisi con dubbi e pentimenti ed errori, che rende il film mancato, esteriore, e quindi superficiale, ma naturalmente quanto mai interessante a confermare la personalità

del regista, sempre più pronto a frantumarci l'immagine di un Giappone tradizionale. Quanto a *The Young One,* girato in Messico ma ambientato negli Stati Uniti, Luis Buñuel narra una vicenda non insolita: in un isolotto riserva di caccia vive solo il guardiano — Zachary Scott, che riappare sullo schermo dopo qualche anno di silenzio — con una ragazzina tredicenne, nipotina del suo vecchio aiuto, morto da poco. Prima di andare all'orfanotrofio, la piccola trascorre qualche giorno di solitudine col guardiano, che la seduce. Al crescere del desiderio per la bimba che si fa donna, si intreccia una « second story » antirazzistica: un negro, ricercato a torto per aver violentato una donna bianca, incontra la ragazzina e la rispetta, ma rischierebbe di venir linciato senza molti riguardi se non lo difendesse a spada tratta un sacerdote, venuto per ricoverare la piccola all'orfanotrofio. Conclusione edificante: il guardiano-bruto fa capire che sposerà la piccola, il negro è salvato ed aiutato e tutto finisce « in bene ». Se si pensa che il regista è Buñuel, anarchico ed iconoclasta, c'è da trasecolare: però uno sviluppo tematico nuovo era già avvertibile in lui, malgrado le dichiarazioni rese nell'occasione, in *Nazarin* dello scorso anno, allegoria del martirio del Cristo. Il punto debole, anzi debolissimo, del film è nella sua sbrigatività: sentimenti complessi, un problema « di fondo » come il razzismo in America, il personaggio che avrebbe dovuto essere tutto sfumature della piccola, sono trattati alla brava, badando sopra ogni altra cosa a tener vivo il racconto e ad interessare lo spettatore meno smaliziato. Perse le esprezze e le fumisterie avanguardistiche, Buñuel si conferma un regista mediocre; il film tuttavia si salva abbastanza sul piano spettacolare per una certa saldezza narrativa e la efficacia interpretazione dello Scott e di Bernie Hamilton, che è il negro. Insufficiente è anche lo sviluppo del tema di *Si le vente te fait peur* che costituisce l'esordio in piena autonomia — regia, soggetto, e sceneggiatura — di Emile Degelin, sin qui realizzatore di pregevoli documentari e di disegni animati. L'amore incestuoso d'un giovane per la sorella, nel quadro desolato d'una spiaggia solitaria dove i due fratelli trascorrono le vacanze estive, dovrebbe essere oggetto d'una profonda analisi di stati d'animo, ché infatti nel film non accade niente né vi è alcuna digressione spettacolare. Invece è proprio l'indagine psicologica a venir meno, sostituita da un lungo monologo interiore che commenta immagini monotamente uguali, senza creare una dimensione umana ai due personaggi che finiscono per esprimere ben poco.

The Young One di L. Buñuel (Messico).

Si le vent te fait peur di E. Degelin (Belgio).

Degelin, per voler essere delicato (il problema è impostato senza morbosità, quasi « castamente ») diventa presto insignificante.

Se le opere più significative dei paesi occidentali si inquadrano tutte, in disparità di valori e di profondità, nella crisi dei valori umani caratteristica degli anni che andiamo vivendo, quelle dell'est europeo paiono al contrario cercare programmaticamente un inquadramento sistematico in valori certi, accettati senza incertezze o dubbi, anche se col rischio, avvertibile specie in *Ballada o soldatie* (Ballata di un soldato), di rinchiudersi in una sorta di candore « vittoriano ». Questa fiducia nei valori umani, questa serenità nel riproporre un'etica che ad altri sembra scontata va comunque all'attivo di quelle cinematografie, posto naturalmente che rifletta un'effettiva adesione delle società che esse esprimono; cadremmo altrimenti nell'ipocrisia.

Ballada o soldatie di G. Ciukhrai (U.R.S.S.).

Ballada o soldatie, riportandoci all'ultimo conflitto, narra d'un soldato diciannovenne che, per aver abbattuto due carri armati, è proposto per una decorazione e la rifiuta, chiedendo in cambio di andare a casa per qualche giorno ad abbracciare la madre. Senonché, traversando le retrovie, incontra villaggi distrutti, gente bisognosa d'aiuto, sboccia persino un tenero amore, ed il soldatino — che dovrebbe sbrigarsi perché ha sei giorni in tutto — finisce per perdere tutto il suo tempo ad aiutare questo e quello e quando arriva a casa è già tempo di tornare, un veloce abbraccio alla madre e via, su un camion che lo aspetta per portarlo indietro. Ciukhrai, che si era fatto apprezzare a Cannes col suo esordio *Il quarantunesimo,* si ricollega un poco a *Quando volano le cicogne* di Kalatozov e a *Il destino di un uomo* di Bondarciuk, riprendendo il proposito di quei registi di restituire artisticamente un'immagine della guerra spogliata da accenti eccessivamente epici e legata invece alla nostalgia dell'uomo verso la sua casa e la sua famiglia, coerente in questo allo stesso *Quarantunesimo* dove un episodio rivoluzionario era visto con occhi anche troppo romantici. La *Ballata* esprime uno struggente sentimento di pace, aumentato dalla consapevolezza — ci se ne avverte sin dall'inizio — che il soldato, tornato al fronte, vi morirà. Il solido mestiere del regista — aiutato da una buona sceneggiatura — ha portato ad un'opera compatta, il cui ritmo disteso, da « ballata », non impedisce una costante tensione emotiva; in più, rispetto al tono un po' greve che hanno spesso i sovietici, v'è un accorto uso di intermezzi umoristici, che concorrono all'impronta popolaresca del racconto. I due interpreti, Vladimir Ivachev e Jeanna Prokhorenko,

sono due allievi dell'Istituto cinematografico di Mosca. Lascia perplessi, tuttavia, il mondo troppo « candido » descritto da Ciukhrai, con quei sentimenti tutti chiari e « puliti », quei personaggi a tutto tondo; ma sappiamo che ciò corrisponde in generale ad una tendenza del cinema sovietico, al quale, in definitiva, Ciukhrai, pur nei limiti indicati, porta una vena vivace. La Jugoslavia e la Bulgaria hanno anch'esse ricorso all'ultimo conflitto con *Deveti krug* (t.l. Il nono cerchio; che è quello d'un campo di sterminio, ma il riferimento è dantesco) di France Stiglic, il regista di *Dolina mira* (t.l. La valle della pace), premiato a Cannes nel 1957, e con *Parvi urok* (t.l. La prima lezione) di Ranguel Valcianov, due delicati racconti di giovani amori ambientati durante l'occupazione nazista. Si tratta di due film decorosi, anche se non di particolare spicco, di cui comunque andrebbe diffuso il primo, d'una spiritualità non inquinata da moralismo né dal facilmente patetico. Vi si narra, senza grandi voli, dicevamo, ma con scioltezza e buona analisi psicologica, d'un matrimonio di convenienza fra uno studente e una ragazza ebrea, per salvarla dal campo di concentramento, e di come fra i due l'atto formale si trasformi a poco a poco in legame profondo, e come il giovane accetterà volontariamente la morte pur di confortare gli ultimi istanti della esile Ruth, che finirà uccisa mentre tenta di evadere da un campo di sterminio. Un film di civiltà. Insignificante, al contrario, è apparso *Telegrame* (t.l. Telegrammi) che Gh. Nagy e Aurel Miheles hanno tratto dalla novella di uno dei maggiori commediografi romeni inizio di secolo, Jon Luca Caragiale (1852-1912): è una satira dell'atmosfera elettorale di sessant'anni fa, realizzata con una discreta cura evocativa ma di non molto mordente.

Deveti krug di F. Stiglic (Jugoslavia).

Parvi urok di R. Valcianov (Bulgaria).

Telegrame di Gh. Nagy e A. Miheles (Romania).

La Polonia, dopo gli amari film drammatici degli ultimi anni, ha voluto inviare un film comico, *Zezowate szczescie* (Sfortuna da vendere), diretto da uno dei registi più significativi del dopoguerra, Andrzej Munk. E' il ritratto di un conformista mediocre che, se ha sempre « sfortuna da vendere », lo deve un po' alla timidezza, che lo spinge per reazione a dire delle fanfaronate, e molto proprio al conformismo, per giunta usato spesso in modo malaccorto. Prima della guerra lo vediamo alternarsi fra nazionalisti e antinazionalisti e prendere le bastonate dalla polizia; durante la guerra, viene scambiato per un ufficiale dai tedeschi e internato in un campo di concentramento dove, scoperto che non lo è, i polacchi lo prendono per una spia nazista. Più tardi va volontario del lavoro in Germania, ma

Zezowate szczescie di A. Munk (Polonia).

lo rispediscono per debolezza fisica; nel primo dopoguerra vivacchia di borsa nera. Infine, arrivato al potere il partito comunista, si decide per il progressismo e, per la prima volta in vita sua, compie una rapida carriera fino ai vertici d'un ufficio statale. Anche stavolta, però, mal gliene incoglie: la sera che gli danno una decorazione al merito del lavoro si ubriaca e « dice male di Garibaldi »: finisce in prigione e dovrà ricominciare da capo. La violenta satira dell'ultima parte ha suscitato, dicono, accese polemiche in Polonia, e senza dubbio siamo di fronte ad un film di grande sincerità morale, sotto il velo dello scherzo. Tuttavia, Munk non ha saputo sempre trovare il tono giusto e si passa da sequenze di grande *vis* comica (quella del *boy scout* a ritmo veloce come una vecchia *two reel* di Sennett o quella della fabbrica d'armi tedesca, con qualche eco di *Tempi moderni* di Chaplin) a pause di stanchezza. La Polonia ci dimostra comunque una cinematografia in positivo sviluppo, che sa tentare anche generi finora per lei inconsueti.

Never on Sunday di J. Dassin (Grecia).

Un altro regista che rivela una notevole *vis* comica è Jules Dassin. Il suo *Never on Sunday* (Di domenica mai), realizzato in Grecia e parlato in più lingue (ogni personaggio, nel vario mondo del porto di Atene, parla la propria), è un film d'autore: Jules Dassin ne è ad un tempo regista, soggettista, sceneggiatore, produttore e protagonista. Pur impegnandosi in una direzione nuova, quella del comico (ricordiamo però che tra i suoi film commerciali girati ad Hollywood c'è *Il fantasma di Canterville* in cui non mancano accenti satirici) il regista della *Città nuda* rimane fedele a se stesso, al suo odio-amore per l'America, proprio di altri intellettuali statunitensi che le vicende politiche han portato fra noi, e al suo desiderio di capire un'Europa che costituì sin dalla sua giovinezza artistica — quando girò tutto il continente — il « mito » della sua formazione di uomo di cultura. A parte *Rififi* — superiore « divertissement » nero di propositi commerciali — i film dell'ultimo periodo hanno tutti cercato un incontro di civiltà, da *Celui qui doit mourir,* girato a Creta, allo sfortunato tentativo de *La Legge* sino al mai potuto realizzare *Mastro don Gesualdo*. In *Never on Sunday* c'è dominante, il ritratto saporosissimo d'una singolare prostituta ateniese, Illya, che si concede solo a chi le è simpatico, ama le antiche tragedie (pur senza capirle, e riducendole, quando le racconta agli amici, a « fumetti » rosa) e non lavora mai la domenica, giorno dedicato a far salotto con pochi e scelti amici di lunga data. Dassin ha costruito il

personaggio su misura per Melina Mercouri, la quale, pur non bellissima, ha il fuoco necessario per dare ad Illya una potente carica personale, capace di far da perno all'intero film. Alla donna si affianca Omero, uno scrittore americano innamorato dell'antica Grecia e che crede di vedere in Illya, nelle sue contraddizioni, l'Ellade di ieri decaduta ma ancora non spenta, e cerca di essere il suo Pigmalione inducendola ad abbandonare la prostituzione ed a dedicarsi ad una vita intellettuale e « seria ». Come è ovvio, i tentativi di Omero non riusciranno ad avere ragione della prepotente personalità di Illya ed egli, dopo aver contravvenuto ai propri rigidi principii con una solenne ubriacatura se ne tornerà mogio mogio in patria. Il motivo satirico è abbastanza scoperto, diretto com'è ad attaccare certa propensione americana a calare alcune formule tipicamente statunitensi — politiche, sociologiche, culturali — ad ogni ambiente e continente, senza cercare prima una effettiva comprensione delle tradizioni e della cultura esistente (l'errore asiatico, se volessimo fare un discorso impegnativo). C'era il pericolo che Dassin, come Chaplin in qualche momento di *A King in New York*, si facesse prendere la mano e divenisse pamphlettistico, e invece il regista ha dimostrato una continua ricchezza di inventiva, e ricorderò per tutti la controscena di Illya e Omero a teatro, mentre assistono a « Medea », una sensibilità notevole al « ritmo » così essenziale nel film comico, e non dimeno la sua già nota capacità di realismo nell'esprimere il mondo popolare del porto, appena deformato dalle necessità della satira. Nel suo preciso ambito, forzatamente minore, una commedia deliziosa, a cui non poco contribuisce la recitazione dello stesso Dassin.

Home from the Hill di V. Minnelli (U.S.A.).

Una riduzione letteraria ci viene dagli Stati Uniti con *Home from the Hill* dal romanzo di William Humphrey; purtroppo però, vinto anche da una materia non nuova, Vincente Minnelli non ha saputo togliersi dai binari obbligati del romanzo psicologico come lo si concepisce nelle grandi case di Hollywood, attutito nei grandi contrasti morali e soprattutto occasione per valorizzare gli attori. Complessa vicenda di un figlio legittimo che si lega di profonda amicizia al reietto figlio naturale e dei suoi genitori che tentano invano di rimettere in sesto un matrimonio naufragato, *Home from the Hill* ha i numeri per divenire un buon successo commerciale. Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard (Actor's Studio), Luana Patten, Everett Sloane sono gli interpreti con la consueta efficienza americana. Minnelli, per parte sua, ha puntato sul decoro d'una

realizzazione che è, per stile narrativo, per ambientazione, per gusto del colore, di buon artigianato. Jack Cardiff, che da qualche anno segue senza grandi affermazioni la strada della regia dopo essere stato uno dei più autorevoli operatori inglesi, si è impegnato a fondo con un testo come *Sons and Lovers,* il romanzo autobiografico di Lawrence sulla sua giovinezza a Nottingham, preso fra la madre eccessivamente possessiva di lui e il padre minatore, indurito e intimamente spento da un lavoro duro e mal pagato. Non cedendo sui significati — rimane al centro la polemica lawrenciana sull'amore e non viene disperso il contrasto fra la sua decisione ideale e il rimanere invece nella pratica vittima dell'ambiente e delle donne che incontra, soprattutto Clara Dawes — Cardiff ha operato una ripulitura del romanzo, togliendone asprezze e situazioni « imbarazzanti » e cavandone fuori un Lawrence che, senza essere tradito, è almeno « spiegato al popolo ». Un film discreto, comunque, e in qualche sequenza anche più che discreto, che si avvale di un'ottima ambientazione « fin-de-siècle » ed usa in funzione espressiva, con quei paesaggi grigi e tristi, l'ampiezza dello schermo a Cinemascope. Di bel rilievo il personaggio della madre, affidato a Wendy Hiller, già famosa protagonista del *Pigmalione* di Asquith e Leslie Howard; robusto il padre, Trevor Howard; sempre più promettente il giovane Dean Stockwell (*Frenesia del delitto*), nei panni del protagonista.

Sons and Lovers di J. Cardiff (Gran Bretagna).

Di squisita fattura è un altro film di derivazione letteraria, il sovietico *Dama s sobatchkoi* (La signora dal cagnolino) realizzato per celebrare il centenario di Cechov, autore del racconto dal quale Iossif Kheifits ha tratto il film. Kheifits, già regista in collaborazione del famoso *Il deputato del Baltico,* si è posto di fronte allo scrittore con grande rispetto, senza tentare di cavarne quella « morale » ad uso contemporaneo che sciupa a volte le versioni cinematografiche sovietiche di testi classici. Caratteristico racconto romantico — una Bovary che cede ad un elegante signore durante una vacanza estiva e poi lo ritrova e continua a frequentarlo, sempre meno preoccupata dei sospetti del marito — è stato giuocato sulle corde d'una tenera rievocazione d'un'atmosfera scomparsa, d'una fine analisi introspettiva non disturbata da concessioni allo spettacolo: film lieve e minore, se si vuole, ma di un garbo che non si può non apprezzare.

Dama s sobatchkoi di I. Kheifits (U.R.S.S.).

Citiamo per ultimo il simpatico *Macario* che il messicano Roberto Gavaldon ha tratto da un racconto di B. Traven: una leggenda popolare su un povero « peone » che in tutta la sua vita sognò di man-

Macario di R. Gavaldon (Messico).

giare un pollo e quando stava per farlo incontrò la Morte. Cade un po' al centro nell'ovvio, ma nel complesso mantiene la dovuta suggestione fantastica, in chiave ingenuamente popolaresca.

Moderato cantabile di P. Brook (Francia).

La Francia, reso omaggio a Becker col già noto *Le trou* (Il buco) (2) e puntate le proprie fortune su *L'Amerique vue par un français* (L'America vista da un francese), diplomaticamente ribattezzato *L'Amerique insolite vue par François Reichenbach,* ha presentato di inedito soltanto *Moderato cantabile.* Regista ne è il regista di teatro inglese Peter Brook, che in precedenza aveva diretto un solo film qualche anno fa, la versione della *Beggar's Opera* (Il masnadiero) di John Gay; ma, tratto dal romanzo di Marguerite Duras e sceneggiato da lei, *Moderato cantabile* è soprattutto un film della scrittrice, a cui Brook ha fornito la intelligente collaborazione d'un sapientissimo direttore di attori. Forse *Moderato cantabile* non sarebbe stato realizzato se non ci fosse stato, ad aprirgli la strada, il successo di *Hiroshima mon amour.* E' ancora un film difficile, tanto da sconcertare il pur « introdotto » pubblico del festival, certo più difficile alla lettura di *Hiroshima mon amour.* In quello, infatti, la riproposta della passione amorosa come assoluto, che trascende gli orrori e i condizionamenti del tempo e toglie individualità agli stessi protagonisti, di cui non sappiamo nemmeno il nome — un « lui » e una « lei » soli in un universo romantico — si appoggiava ad una polemica contro la strage della guerra di immediata comprensione. Si appoggiava e vi trovava, in certo modo, paravento, ma non sono pochi coloro che, fuor degli entusiasmi acritici di una Alba de Cespedes, seppero rinvenire la vera essenza involutiva del tema di Resnais, e, dato atto dell'eccellente prova di linguaggio, dissentirono dal ritorno ad una concezione appunto romantica storicamente lontana dalla cultura dell'uomo contemporaneo. *Moderato cantabile,* tolta ogni deviazione spettacolare, come poteva essere la prima parte — documentaria, un « orrido bello » — di *Hiroshima,* ed ogni pretesto d'attualità, come era la condanna dell'atomica, costituisce una rigorosa esperienza lirica di cui è mezzo espressivo il cinema; come *Hiroshima,* anche se con molto più modesti propositi, è un nobile esercizio di linguaggio. Poco più che niente il soggetto: Anne, moglie annoiata d'un ricco industriale, confinata in una lussuosa villa

---

(2) G. Sadoul: *Grémillon e Becker: amore per il cinema* in « Bianco e nero », Roma, anno XXI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

sepolta in un villaggio di provincia, conosce, mentre curiosa fra la folla fuori d'un bar dove è stato commesso un delitto passionale, un operaio, Chauvin. Essi sono uniti, in apparenza, dalla mera curiosità di approfondire i motivi per cui la donna, vittima di quel delitto, è andata volontariamente ad un appuntamento che sapeva le sarebbe stato fatale; ma subito si comprende che le lunghe divagazioni sull'assassinio non sono che uno schermo per mettere a nudo i propri sentimenti. Quando Anne, dopo una serata inquieta, decide di accettare la realtà e di rinunciare a tutto per seguire Chauvin, questi la rifiuta e la lascia ad uno squallido, disperato pianto, dopo il quale tornerà al marito. Come in *Hiroshima,* la passione è un assoluto su cui pesa l'impossibilità. Tutta qui la vicenda: pochi ambienti, di desolato tono autunnale, due soli personaggi, i protagonisti (come in *Hiroshima*), e qualche comparsa. Nelle due ore abbondanti di durata si verifica quel poco di azione ed il film vive attraverso l'oggettivazione in immagini di un sentimento. Non mancano ripetizioni e cadute, ma nel complesso quest'opera, nei suoi limiti di racconto per pochi spettatori raffinati, serba sino in fondo un suo potere di suggestione, a cui non è estranea la bravura di Jeanne Moreau, così sfumatamente cangiante nella sua tristezza, e un po' meno di Jean-Paul Belmondo, un operaio forse troppo intellettualizzato. Si può citare, come tipica, una sequenza: durante la sera fatale che precede la fuga, Anne è costretta alle convenzioni d'un pranzo ufficiale; al centro dell'attenzione generale, deve reggere la conversazione, e invece pensa a Chauvin. Lo schermo per una decina di minuti, alterna primi piani di lei, sempre più distratta, con immagini di alberi scossi dal vento; pure, Brook sa fermarsi a tempo prima di cadere nell'avanguardismo di maniera. Difettoso, d'altra parte, è l'impianto psicologico: forse per non definire troppo i due che debbono essere solo « gli amanti » manca un preciso rapporto fra la loro condizione presente e le radici nel passato, mentre quasi una comparsa è il personaggio del marito. Il dramma intimo della donna manca quindi di una seria motivazione e di quegli agganci con persone e situazioni che possano darle una dimensione realistica.

L'Amerique vue par un français di F. Reichenbach (Francia).

Secondo film francese, *L'Amerique,* a cui tutto sommato giova il mutamento di titolo (come chi scrive aveva a suo tempo suggerito al produttore, appena vista la prima copia del documentario). Reichenbach, sin qui uno sconosciuto dilettante, l'avevamo incontrato per la prima volta come regista d'un documentario « sconvolgente »,

Les marines. Il « mito » del famoso corpo di marinai statunitensi era colpito con furia iconoclasta — ricordo di Vigo? — limitandosi a presentare, Reichenbach, il ciclo di addestramento che trasforma un uomo comune in un « duro », capace di ogni impresa guerresca; presentazione, è ovvio, partigiana, volta a cogliere gli aspetti più livellatori e macchinali di quell'addestramento, ma in ogni caso una robusta pagina di cinema, che sapeva equilibrare con l'ironia quel tanto di pamphlettistico che c'era. *L'Amerique* è *vue par François Reichenbach* col medesimo occhio; ne vien fuori un ritratto vivacissimo ma limitato, che non può pretendere di essere nemmeno in sintesi il quadro dell'America contemporanea. Ridimensionato con l'aggiunta dell'aggettivo *insolite,* e giudicato quindi come uno spregiudicato « reportage » di alcuni aspetti del mondo statunitense, il documentario si pone senz'altro fra i migliori di questi ultimi anni, e illumina con chiarezza e a volte con grande vigore narrativo, costruendo quasi degli episodi, certe contraddizioni e manie ed ingenuità dell'americano medio, passando da quel condensato dei « miti » nazionali che è Disneyland a un « rodeo » giostrato da detenuti, al termine del quale vige la barbara usanza, da parte degli spettatori, di acquistare palle di piombo ed altri oggetti carcerari come « souvenir ». Rispondente ad un preoccupante costume morale è anche la sequenza della scuola dello spogliarello o quella delle modelle di riviste fotografiche per soli uomini, che colpiscono un altro mito americano, il sesso, nella sua fase più meschina, la sua industrializzazione standardizzata. Benché personalmente gli preferiamo *The Savage Eye,* di ben maggiore acutezza e profondità sociologica, *L'Amerique* è ottimo indice d'una nuova personalità fra i giovani del cinema francese. Il commento originale, avvertiamo, è ben più misurato di quello, falsamente spiritoso, scritto da Gualtiero Jacopetti per l'edizione italiana.

Los golfos di C. Saura (Spagna).

Fra i film minori, si è rivelato pur sempre degno d'un festival lo spagnolo *Los golfos* di Carlos Saura, che, rompendo il conformismo del « tutto va bene », ci mostra una Spagna con giovani « teddy boys » che vivono alla giornata, di modeste rapine. Si vede che l'esordiente Saura conosce i film italiani dell'ultimo periodo: certi scorci di ambienti popolari, le sale da ballo, ad esempio, o i mercati generali, ricordano pagine di Pasolini, con molta minor forza descrittiva, però, e con una inclinazione, assente nello scrittore, a rendere patetici i personaggi. *Los golfos* è slegato, colpa d'una sceneggiatura che

non ha avuto il coraggio di guardare in faccia a problemi e situazioni. E' un film, insomma, che vale più per le cose che dice e i temi insoliti e gli ambienti realistici che affronta che non in sé, come racconto ben lungi dal presentarsi compatto e risolto in tutte le sue componenti. In qualche modo simile è il brasiliano *Cidade ameaçada* di Roberto Faria, ritratto d'un giovane banditucolo in procinto di riscattarsi, film che scade subito nel « giallo » di imitazione hollywoodiana. Anche l'indiano *Sujata* di Bimal Roy perde purtroppo per strada l'interessante tema — il superamento della distinzione classista fra le caste, sostenuto da Gandhi — per cedere al « feuilleton » più trito. Un film, invece, di cui è incomprensibile la presenza ad una mostra d'arte, *Jakten* (t.l. La caccia), esercitazione di pessimo avanguardismo psicologico (con pretese finali di autoironia) affidata a tre soli personaggi, per lo più dialogata con voci fuori campo, di cui è autore — regia, soggetto, sceneggiatura e montaggio — il norvegese Erik Lochen. Commerciale, con qualche scaltrezza mutuata ad esempi occidentali, l'unico film della Cina nazionalista, *Tchien gnu you houn* (t.l. L'ombra incantatrice) di Li Han-Hsiang, versione in abiti e atmosfera orientale, con qualche decoro formale, dei soliti film di vampiri. Assolutamente nullo l'argentino *La procesión* di Francis Lauric, malgrado lo spunto di gusto zavattiniano. Più adatto ad una mostra per ragazzi ci è sembrato infine il danese *Paw* di Astrid Henning-Jensen, garbato raccontino moderno, un po' mielato, contro il razzismo, che si avvale d'una splendida fotografia a colori di Henning Bendsen, l'operatore di *Ordet.*

Cidade ameaçada di R. Faria (Brasile).

Sujata di B. Roy (India).

Jakten di E. Lochen (Norvegia).

Tchien gnu you houn di Li Han - Hsiang (Cina naz.).

La procesión di F. Lauric (Argentina).

Paw di A. Henning-Jensen (Danimarca).

A questo vasto panorama, più deludente di altri anni, come si vede, han fatto riscontro poche e disorganiche manifestazioni di contorno. Spostata ad Annecy la rassegna del cinema d'animazione, che era stata una delle manifestazioni minori di maggior prestigio e interesse in passato, ci si è limitati ad un frettoloso ricordo di Grémillon — di cui sono stati proiettati brani di *Maldone* (1927) e di *Lumière d'étè* (1942), di cui si è visto tutto il secondo tempo, nonché il documentario *André Masson et les quatre elements* (1958) — e ad uno di Gérard Philipe con *Le diable au corps.* Più interessanti, perché veramente rappresentative, le commemorazioni di Viktor Sjöström, presentato con alcuni ricordi personali da Josef von Sternberg, di cui è stata proiettata una buona antologia d'origine svedese, e di Giovanni Pastrone, di cui si sono visti brani della *Caduta di Troia* e di *Cabiria.* Con curiosità era attesa, poi, la « prima » fuori concorso dell'ultima

fatica di Cocteau, *Le testament d'Orphée,* che riprende il filo di *Orphée,* con i medesimi interpreti, Maria Casarès e Fronçois Périer, a cui sovrasta, protagonista nella parte di se stesso, Cocteau in persona. Rispetto agli altri suoi film vi si nota un chiaro strizzar l'occhio allo spettatore, e un cercare, malgrado le solenni dichiarazioni in contrario, il successo commerciale. Fra gli interpreti, che non figurano nei titoli di testa, appaiono Yul Brynner, Picasso, Lucia Bosè, Jean Marais, Charles Aznavour, Dominguin, e un simile assortito campionario è già un indice sufficiente. La decorosa mediocrità di Cannes, che pure riesce sempre ad essere, malgrado tutto, interessante, è una riprova, una volta di più, della eccessiva dilatazione dei festivals, che la produzione mondiale non è in grado di rifornire tutti con opere realmente degne di attenzione e di esame critico.

I film di Cannes

DEVETI KRUG (trad. lett. **Il nono cerchio**) — **r.**: France Stiglic - **s. e sc.**: Zora Dirnbach - **adatt.**: France Stiglic e Vladimir Koch - **f.**: Ivan Marincek - **scg.**: Zelimir Zagotta - **mu.**: Branimir Sakac - **mo.**: Lidija Branis - **int.**: Dusica Zegarac (Ruth), Boris Dvornik (Ivo), Branko Tatic (Vojnovic, il padre), Ervina Dragman (la madre), Dragan Milivojevic (Zvonko, l'ustascia), Desanka Loncar (Magda), Mihailo Kostic, Vera Misita, Bozo Drnic, Djurdjica Devic - **p.**: Jadran film - **o.**: Jugoslavia.

THE YOUNG ONE (titolo inglese) — **r.**: Luis Buñuel - **s. e sc.**: H. B. Addis e Luis Buñuel - **f.**: Gabriel Figueroa - **scg.**: Jesus Bracho - **mu.**: Jesus Zarzosa - **mo.**: Carlos Savage - **int.**: Zachary Scott (Miller), Bernie Hamilton (Traver), Key Meersman (Evalyn), Crahan Denton (Jackson), Claudio Brook (rev. Fleetwood) - **p.**: Olmec - **o.**: Messico (il film è stato presentato in lingua inglese).

JAKTEN (t.l. **La caccia**) — **r., s., sc., mo.**: Erik Lochen - **f.**: Tore Breda Thoresen - **scg.**: Jan Erik During - **int.**: Benedikte Liseth, Rolf Soder, Tor Stokke - **p.**: Studio ABC - **o.**: Norvegia.

KAGI (t.l. **La chiave**) — **r.**: Kon Ichikawa - **s.**: dal romanzo di Junichiro Tanizachi - **sc.**: Natto Wada, Keiji Hasebe, Kon Ichikawa - **f.** (in Daieiscope e Agfacolor): Kazuo Miyagawa - **scg.**: Tomowo Shimogawara - **mu.**: Yasushi Akutagawa - **int.**: Ganjiro Nakamura (Kenmochi), Machiko Kyo (Ikuko, sua moglie), Junko Kano (Toshiko, sua figlia), Tatsuya Nakadai (Kimura, il fidanzato), Tanie Kitabayashi (Hanae, la domestica), Ichiro Sugai (il massaggiatore), Jun Hanamura (il medico) - **p.**: Masaichi Nagata per la Daiei - **o.**: Giappone.

TCHIEN GNU YOU HOUN (t.l. **L'ombra incantatrice**) — **r.**: Li Han-Hsiang - **s. e sc.**: Wang Yueh Ting - **f.** (in Eastmancolor): Ho Lu-Ching - **mu.**: Chi Hsiang-Tang - **int.**: Betty Loh Tih (Hsiao Chien, la ragazza), Chao Lei (Ning, il giovane viaggiatore), Margaret Tong Jo-Ching (Lo Mu, la donna Vampiro), Yang Chih-Ching (Yen, il vagabondo guerriero), Li Kuo-Hua (Lan, un ricco viaggiatore), Lo Chi (il servo) - **p.**: Shaw Bros. (Run Run Shaw e Runme Shaw) - **o.**: Cina nazionalista e Cina di Hong Kong.

BALLADA O SOLDATIE (Ballata di un soldato) — **r.**: Grigori Ciukhrai - **s.**: Valentin Ejov - **sc.**: Valentin Ejov e Grigori Ciukhrai - **f.**: Vladimir Nikolaev

e Era Savélieva - **mu.**: Mikhail Ziv - **int.**: Vladimir Ivachev (Alioscia), Janna Prokhorenko (Ciura), Antonina Maximova (la madre di Alioscia), Nikolai Kriuchkov (il generale), Evgheni Ourbanski (il mutilato) - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S.

PAW, BOY OF TWO WORLDS — **r.**: Astrid Henning-Jensen - **s.** e **sc.**: Astrid e Bjarne Henning-Jensen - **f.** (in Eastmancolor): Henning Bendtsen - **mu.**: Herman D. Koppel - **int.**: Jimmy Sterman (Paw), Edvin Adolphson (il bracconiere), Ninja Tholstrup (la contessina), Asbjorn Andersen, Sascha Wamberg - **p.**: Mogens Skot-Hansen per la Laternafilm - **o.**: Danimarca.

NEVER ON SUNDAY (Di domenica mai) — **r.**, **s.**, e **sc.**: Jules Dassin - **f.**: Jacques Natteau - **scg.**: A. Zonis - **mu.**: Manos Hadjidakis - **mo.**: Roger Dwyre - **int.**: Melina Mercouri (Ilya), Jules Dassin (Homer), George Foundas (Tonio), Titos Vandis (Jorgo), Mitsos Liguisos (il capitano), Despo Diamantidou (Despo), Dimos Starrenios («Poubelle»), Dimitri Papamikail (un marinaio), Alexis Salomos (Mr. Incognito) - **p.**: Melina film - **o.**: Grecia (il film è in lingua inglese e parzialmente in greco).

SI LE VENT TE FAIT PEUR — **r.**, **s.** e **sc.**: Emile Degelin - **f.**: Frédéric Geilfus - **scg.**: ambienti reali - **mu.**: Martial Solal - **int.**: Elisabeth Dulac (Claude), Guy Lesire (Pierre, suo fratello), Henri Bilien, Anne-Marie La Fere, Bobette Jouret, Paul Roland - **p.**: Hervé Thys per la Spirafilm - **o.**: Belgio.

LOS GOLFOS (t.l. **I vagabondi**) — **r.**: Carlos Saura - **s.** e **sc.**: Mario Camus, Daniel Sueira, Carlos Saura - **f.**: J. J. Baena - **scg.**: Enrique Alarcon - **mu.**: Antonio Ramirez-Angel e J. Pagan - **mo.**: Pedro del Rey - **int.**: Manuel Zarzo (Julian), Luis Marin (Ramon), Oscar Cruz (Juan), Juanio Losada (Chato), Ramon Rubio (Paco), Maria Mayer (Visi) - **p.**: Pedro Portabella per la Films-59 - **o.**: Spagna.

PARVI UROK (t.l. **La prima lezione**) — **r.**: Rangel Valchanov - **s.** e **sc.**: Valeri Petrov - **f.**: Dimo Kolarov - **mu.**: Simeon Pironkov - **int.**: Georgi Naoumov (Pecho), Kornelia Bozhanova (Violetta), Georgi Georgiev, G. Kaloyancev - **p.**: Cinematografia Bulgara - **o.**: Bulgaria.

LA DOLCE VITA - Vedere dati in «Bianco e Nero» n. 5-6, 1960.

LA PROCESION — **r.**: Francis Lauric - **s.** e **sc.**: Helvio Botana - **f.**: Julio Lavera - **mu.**: Alejandro G. del Barrio - **int.**: Santiago Gomez Cou, Amelita Vargas, Gilda Lousek, Guillermo Murray, Gloria Ferrandiz, Rafael Carret, Pepita Munoz, José Maria Gutiérrez - **p.**: Francis Lauric e Carlos Garcia Nacson per la Producciones Cinematograficas Indoamericanas - **o.**: Argentina.

MACARIO — **r.**: Roberto Gavaldon - **s.**: da un romanzo di B. Traven - **sc.**: R. Gavaldon, Emilio Carballido - **f.**: Gabriel Figueroa - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Ignacio Lopez Tarso (Macario), Pina Pellicer (la moglie) - **p.**: Armando Orive Alba - Clasa Films Mundiales - **o.**: Messico.

CIDADE AMEACADA (t.l. **La città minacciata**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Roberto Faria - **f.**: Tony Rabatoni - **scg.**: Pierino Massenzi - **mu.**: Gabriel Miglioni - **i.**: Jardel Filho (Nico), Eva Wilma (Teresa), Reginaldo Faria, Ana Maria Nabuco, Eugenio Kusnet, Milton Goncalves, Mozael Silveira, Pedro Paulo Hatheyer - **p.**: Jose Antonio Orsini per la Cinematografica Inconfindencia - **o.**: Brasile.

HOME FROM THE HILL — **r.**: Vincente Minnelli - **s.**: dal romanzo di William Humphrey - **sc.**: Harriet Frank jr. e Irving Ravetch - **f.** (in Cinemascope e Metrocolor): Milton Krasner - **scg.**: George W. Davis e Preston Ames - **mu.**: Bronislau Kaper - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Robert Mitchum (Wade Hunnicutt), Eleanor Parker (Hannah, sua moglie), George Hamilton (Theron, suo figlio), George Peppard (Rafe Copley), Everett Sloane (Albert Halstead), Luana Patten (Libby, sua figlia), Anne Seymour (Sarah, sua moglie), Constance Ford (Opal Bixby), Ken Renard (Chauncey), Ray Teal (dottor Carson) - **p.**: Sol C. Siegel per la Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.

ZEZOWATE SZCZESCIE (t.l. **Sfortuna da vendere**) — **r.**: Andrzej Munk - **s.** e **sc.**: Jerzy Stefan Stawinski - **f.**: Jerzy Lipman e Krzysztof Winiewicz - **scg.**:

Jan Grandys - **cost.**: Lidia Grys - **mu.**: Jan Krenz - **mo.**: Jadwiga Kajicek - **int.**: Bogumil Kobiela (Jan Piszczyk), Barbara Kwiatkowska, Edward Dziewonski, M. Ciesielska, H. Dabrowska, K. Karkowska, B. Polomska, I. Stalonczyk, T. Bartosik, H. Bak, A. Dzwonkowski, T. Janczar, S. Jaworski, A. Krasicki, W. Litynski, K. Opalinski, J. Pichelski, A. Pawlikowski, W. Siemion, J. Stanislawski, T. Waczkowski - **p.**: Wilhelm Hollender per il gruppo Kamera - **o.**: Polonia.

SONS AND LOVERS (Figli e amanti) — **r.**: Jack Cardiff - **s.**: dal romanzo di D. H. Lawrence - **sc.**: Gavin Lambert e T. E. B. Clarke - **f.** (in Cinemascope): Freddie Francis - **cost.**: Margaret Furse - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Trevor Howard (Morel), Dean Stockwell (Paul, suo figlio), Wendy Hiller (la madre), Mary Ure (Clara Dawes), Heather Sears (Miriam), William Lucas (William, fratello di Paul), Conrad Phillips (Baxter Dawes), Donald Pleasence (Papplewortth), Ernest Thesiger (Hadlock), Rosalie Crutchley (Louisa), Ruth Dunning (madre di Miriam), Sean Barrett (Arthur, fratello di Paul), Elizabeth Begley, Edna Morris, Ruth Kettlewell, Ann Sheppard, Philip Ray, Susan Travers, Dorothy Gordon, Sheila Bernette, Vilma Ann Leslie, Gwendolyn Watts, Patsy Smart, Ann Scott, Trevor Little - **p.**: Jerry Wald per la 20th Century-Fox - **o.**: Gran Bretagna - **d.**: 20th Century-Fox.

DAMA S SOBATCHKOI (t.l. **La signora del cagnolino**) — **r.**: Jossif Kheifits - **s.**: dal racconto di Anton Cechov - **f.**: Andrei Moskvin e D. Meskhiev - **mu.**: Nadejda Simonian - **int.**: Ya Savina (Anna Sergeievna, la signora del cagnolino), Alexis Batalov (Dmitri Gurov) - **p.**: Lenfilm - **o.**: U.R.S.S.

L'AVVENTURA — **r.** e **s.**: Michelangelo Antonioni - **sc.**: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra - **f.**: Aldo Scavarda - **scg.**: Piero Poletto - **mu.**: Giovanni Fusco - **mo.**: Eraldo da Roma - **int.**: Gabriele Ferzetti (Sandro), Monica Vitti (Claudia), Lea Massari (Anna), Dominique Blanchar (Giulia), Lelio Luttazzi (Raimondo), James Addams (Corrado), Esmeralda Ruspoli (Patrizia), Renzo Ricci (il padre di Anna), Giovanni Petrucci (il giovane pittore), Dorothy De Poliolo, Enrico Bologna, Giovanni Danesi, Renato Pinciroli, Vincenzo Tranchina, Franco Cimino, Rita Molè, Angela Tommasi di Lampedusa - **p.**: Cino Del Duca Produzioni Cinematografiche Europee - Société Cinématographique Lyre - **o.**: Italia-Francia.

SUJATA — **r.**: Bimal Roy - **s.** e **sc.**: Subosh Gosh - **f.**: Kamal Bose - **mu.**: S. D. Burman - **int.**: Nutan, Sunil Dutt - **p.**: Bimal Roy - **o.**: India.

JUNGFRUKALLAN (t.l. **La sorgente della vergine**) — **r.**: Ingmar Bergman - **s.**: dalla ballata popolare «La figlia di Töre di Vänge» - **sc.**: Ulla Isaksson - **f.**: Sven Nykvist - **scg.**: P. A. Lundgren - **mu.**: Erik Nordgren - **mo.**: Oscar Rosander - **int.**: Max von Sydow (Töre, il padre), Birgitta Valberg (Märeta, sua moglie), Gunnel Lindblom (Ingeri, figlia adottiva di Töre), Birgitta Pettersson (Karin, figlia di Töre), Axel Düberg (un capraio), Tor Isedal (il muto, altro capraio), Ove Porath (il capraio ragazzo), Allan Edwall (il mendicante), Axel Slangus, Gudrun Brost (Frida, una domestica), Oscar Ljung (Simon, un giovane contadino), Tor Borong e Lejf Forstenberg (due servitori) - **p.**: Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia.

LE TROU (Il buco) - Vedere dati in «Bianco e Nero» n. 1-2, 1960, pag. 31.

TELEGRAME (t.l. **Telegrammi**) — **r.**: Gh. Nagy e Aurel Miheles - **s.**: dalla novella di Jon Luca Caragiale - **sc.**: Mircea Stefanescu - **f.**: Ion Cosma e Jean-Pierre Lazar - **scg.**: Liviu Popa - **mu.**: Mircea Chiriac - **int.**: Remus Comaneanu, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Neamtzu Ottonel, Grigore Vasiliu-Birlic, Carmen Stanescu, Jules Cazaban, Costache Antoniu, Stefan Ciubotarasu, Alexandre Lungu - **p.**: Studio cinematografico Bucuresti - **o.**: Romania.

L'AMERIQUE INSOLITE VUE PAR FRANCOIS REICHENBACH (già: **L'AMERIQUE VUE PAR UN FRANÇAIS**) — **r.**: François Reichenbach - **f.** (in Dyaliscope e a colori): Marcel Grignon - **mu.**: Michel Legrand - **p.**: Pierre Braunberger per Les films de la Pleiade - **o.**: Francia.

KAM CERT NEMUZE (t.l. **Quando il diavolo ci mette la coda**) — **r.**: Zdenek Podskalsky - **s.** e **sc.**: F. Daniel e Milos V. Kratochvíl - **f.** (a colori): Jirí Safár - **scg.**: Boris Moravec - **mu.**: Zdenek Liska - **mo.**: Zdenek Stehlík - **int.**: Miroslav Hornícek (Faust), Jàna Hlavácová (Mefistofela), Jirí Sovák (il presidente della cooperativa agricola), Vlastimil Brodsky (Borovicka), Rudolf Hrusínsky (dottor Wagner), Frantisek Miska (dottor Strnad), Jarmila Smejkalová (dottor Spacková), Bohumil Bezouska (il signore che guida la «Renault»), Nina Popelíková (l'infermiera Bela), Vera Budilová (l'infermiera Marta) - **p.**: Ceskoslovensky film - **o.**: Cecoslovacchia.

MODERATO CANTABILE — **r.**: Peter Brook - **s.**: dal romanzo di Marguerite Duras - **sc.**: Marguerite Duras, Gérard Jarlot, Peter Brook - **f.** (in Cinemascope): Armand Thirard - **scg.**: Jean André - **int.**: Jeanne Moreau (Anne Desbaredes), Jean-Paul Belmondo (Chauvin), Didier Haudepin (il figlio di Anne), Valeric Dobuzinsky (l'assassino), Pascale De Boysson (il padrone) - **p.**: Raoul J. Lévy - **o.**: Francia.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Il cinema si faceva così

di ARRIGO FRUSTA

Tempo fa mi è capitato di passare davanti l'albergo dei Principi di Piemonte. C'era calca: la gente, rinzeppata, si spingeva innanzi, l'uno addosso all'altro; e sporgevano il capo, e s'alzavano sulla punta dei piedi. Mi volli cacciare in quel pigio, a vedere. E che c'era? quei del Cine, come dice la gente, giravano la scena d'un vecchio signore, in nero, e d'una giovane signora, in abito da sera, assai vistoso, i quali uscivano dall'albergo, preceduti da un *groom* che apriva lo sportello d'un'automobile. La signora, prima di salire, dava una guardatina di sprezzo al vecchio uomo, impettito e solenne; poi il *groom* chiudeva lo sportello. E la macchina partiva. Tutto lì.

Ebbene, per questo semplice *passaggio* — così l'avremmo chiamato al mio tempo — vidi là raccolto tutto lo stato maggiore della pellicola: c'era il *metteur-en-scène,* l'aiuto *metteur-en-scène,* il capo operatore, il vice operatore, la segretaria di produzione, il contabile, il parrucchiere, il sarto, il tecnico dei *flash,* l'elettricista dei riflettori, l'aiuto elettricista (per un particolare effetto di luce) e quelli del carico e dello scarico, e quello del ciak, e va a sapere quanti altri ancora. L'aiuto *metteur-en-scène* si dimenava in piedi, il *metteur-en-scène* titolare e gli altri pezzi grossi se ne stavano comodamente a sdraio su dei *pliants* da campagna; quello del ciak, coccoloni, con lo strumento aperto e gli occhi fissi al Padreterno del film, aspettava il segnale di *si gira!* E girarono dopo sole tre prove. Ma l'azione non soddisfece il nume onnipotente il quale, alzato l'imbuto alle labbra in aria solenne, tonò: — Non va; da capo! L'aiuto-*metteur* allarga le braccia, rassegnato; il sarto e il parrucchiere accorrono a rimetter in sesto i recitanti: una spazzolata qui, una ravviatina là, due impolverature sul nasetto della diva... Frattanto la segretaria si rigira verso il contabile, che accenna di sì col capo e si mette a scrivere sul suo

scartafaccio con una penna d'oro. Poi di nuovo il: — Pronti, si gira! Di nuovo il colpo di ciak, di nuovo i riflettori sbuffano, di nuovo la coppia e il *groom* sortono dall'albergo.

Ma qui mi strigai dal pigia pigia. Ho da sbrigare una commissione in piazza San Carlo. Vado. Ripasso davanti l'albergo dopo un'oretta e lì ritrovo la stessa gente pecorona che si agita per cacciarsi innanzi a vedere la decima o dodicesima ripetizione della scena medesima, a sentire per la decima o dodicesima volta il solito: — Pronti? Si gira! col relativo colpo di ciak insieme col ronzìo dei riflettori, che devono produrre lo speciale effetto di luce. — Tutta la mattinata! mi dicevo, e quanta gente! Si capisce che i milioni sfumino in un batter d'occhio. E, ricordando, seguitavo a dirmi: — Nel mio tempo, per un passaggino, come questo, bastava il secondo *metteur-en-scène* con i due attori e con l'operatore, il quale, aperto il cavalletto, in un amen vi collocava il macinino e girava la scena, che lui e lei ripetevano al più un paio di volte, secondo le sommarie indicazioni date dal *metteur-en-scène*. Fatto, rimontavano, *tout bonnement,* nel fiacchere (trenta soldi l'ora) che li aveva condotti, e via! L'affare d'una mezz'oretta, o poco più. Ma, al tempo mio, la cinematografia era appena una privata industria, dove il danaro si trattava con gran riguardo. Né correvano sfilate di cambiali, rinnovate all'infinito. Il cineasta ancora non esisteva; ancora non troneggiavano sovrani i critici. Poveri diavoli d'autori, d'attori, di *metteurs-en-scène,* nutriti solo di *pochades* e di operette, vivevano in loggione, insieme — lo sapete bene — con le « fatalissime » *fiancute, poppute, colli pesanti, spalle a declivio* (1)... Così eravamo, per sentenza sfoderata dai sommi storiografi del Muto, nella sempliciotta epoca umbertina; contenti, nonostante, e allegri. E come si lavorava d'impegno, e con passione, con vero entusiasmo! Ma, poveri noi! non si riusciva a produrre — aggiungono i criticoni — se non *goffe improvvisazioni e cascami di romanzi dannunziani* (2). E — che sfacciati! — ci si divertiva pure. E — che ladri! — si guadagnava bene.

Io non conosco gli studi d'oggigiorno. Da gran tempo non frequento più i teatri di posa. Ma ho sentito cose magnifiche, di macchine colossali, di fantastici ordigni e di luci intensissime. Una vita poi di caserma, una disciplina ferrea: — Guai qui, quai là! Non muovere, non parlare, non ridere. Non tirare il fiato. E costì non

---

(1) Mario Gromo: « Cinema Italiano, 1903-1953 », Mondadori editore.
(2) Mario Gromo, op. cit.

s'entra. E là non si passa. E chi non è di scena fili via!... Basta il ronzio di una mosca perché tutto vada all'aria. E vivere al chiuso, nel buio pesto: d'un tratto sotto rovesci di fiamme. Cose magnifiche, certo. A me pare una vita scellerata. Allora codesto inferno dei teatri di cemento e della luce artificiale nessuno ancora l'aveva creato. Per lavorare ci occorreva il sole: e il sole era il nostro iddio. Ciò significava correre al mare, ai boschi, sulle montagne, vivere all'aperto, tra l'azzurro e il verde, godere dei meriggi e dei tramonti, far merenda sull'erba, sotto il palco d'una gran quercia, in un cerchio di gente allegra, di donne belle. E andare per il mondo, passare di paese in paese, da Champoluc a Casteldisangro, da San Gimignano a Col di Rodi, dai ghiacciai del Rosa alle cascate del Toce. A volte si partiva la mattina, che non era neanche bruzzico, in automobile: quattro, cinque automobili in fila. Davanti a tutti la De Dion-Buton dello Stato maggiore: la chiamavamo l'aeroplano, perché a partire pigliava l'abbrivo che sembrava un volo. Poi venivano i due omnibus Rapid con i cuscini di velluto rosso e lo sportello dietro. Appena premevi l'acceleratore, fischiavano come locomotive. Ultimo, sferragliando, il carrozzone degli attrezzi. E la gente accorreva a vedere *quelli del Cine.*

Gira, rigira, in breve si venne a conoscere gli angoli più riposti, i luoghi più intricati della campagna, le vigne in poggio, le ville ricche della collina; e certi paesini nascosti nel folto de' castagneti, e certi loghiccioli ai laghi, o lungo i fiumi, creati apposta per servire da scena alle nostre commedie. Se chiudo gli occhi, quanti ne rivedo! Il Moncenisio (e vi girammo *Amore e Patria*), Beinasco (*L'Ostaggio*), La Gioia (*Il piccolo vandeano*), gli Amoretti (*Il romanzo d'un fantino*), la Villa della Regina (*Spergiura*), Pancalieri (*Il segreto del gobbo*), Sangone (*Maritza*), Pianezza (*Nozze d'oro*), Agliè (*I soldatini del Re di Roma*), Villa Rey (*Santarellina*), L'Eremo (*Fior di peccato*), Trana (*L'onore di morire*), San Gillio (*L'Ultimo dei Frontignac*). E poi Venezia (*Otello* e *Il Leone di San Marco*), Sorrento e Caserta (*Madama Du Barry*), Bordighera e Col di Rodi (*Il Dottor Antonio* e *Saturnino Farandola*) e Pescara e La Maiella e Bergeggi e Volterra e Porto Venere... A segnarne quanti si presentano alla memoria, la lista non finirebbe più.

Meglio raccontare qualche curiosa avventura, per esempio i fasti e i nefasti del *Granatiere Roland* un film che riuscì assai bene ed ebbe molto successo; ma che filza di casi avversi durante la lavora-

zione, buffi, imprevisti, che non succedono tutti i giorni, che sembrano, più che strani, quasi impossibili! Dopo, magari se ne ride; ma, lì per lì, mandano in bestia e fanno dar l'anima al diavolo. Si girò nel 1910. Dal sottotitolo già si può inferirne l'argomento: *Il Granatiere Roland* ovverossia *Il passaggio della Beresina,* vale a dire Napoleone in Russia, con la campagna del 1812, la Moscova, i quattro reggimenti piemontesi, l'incendio di Mosca, la ritirata, il terribile inverno, lo sfacelo della Grande Armata, il ponte della strage... e tutto il rataplan della storica vicenda, condida, si capisce, e sostenuta. e più o meno complicata, da un burrascoso amore, a cui si riannodano tutte le fila del racconto. Film d'impegno, dunque, che richiese l'impiego dei migliori attori — un *cast* superiore, direbbero oggi — e di numerose comparse.

Da un anno l'Ambrosio aveva inaugurato la Serie d'Oro dei suoi film con la famosa *Spergiura* seguita poi dal *Nerone, L'ostaggio, Pauli, Lo schiavo di Cartagine, Estrellita, La stanza segreta* e poche altre. Ora toccava al *Granatiere Roland.* In breve approntai il soggetto e la sceneggiatura. Per i costumi avevamo deciso di servirci delle uniformi già usate nel *Debito dell'imperatore* con l'aggiunta d'un centinaio di cappotti da cosacchi e berretti di pelo. Alla folla in ritirata vesti a sbrendoli, rabberciate alla meglio, cenci motosi e stracci d'ogni genere. In quanto alle scene, scenografi e scenotecnici, sotto la direzione dei pittori Bonifanti e Borgogno, si dettero un bel daffare a allestire il salone del Cremlino e il panorama di Mosca, che doveva comparire all'orizzonte coperta di neve; uno scenario lungo duecento metri, dipinto e ben sagomato su venti telai di dieci metri l'uno, per poterli trasportare alla Vauda di San Maurizio. Vauda è parola piemontese, che significa, suppergiù landa deserta. Infatti la Vauda di San Maurizio era, a venti chilometri da Torino, un vasto terreno incolto, sterile, senz'alberi, chiamato il Campo, dove le truppe d'artiglieria s'esercitavano al tiro dei cannoni. Su quella deserta superficie di passa novanta chilometri quadrati lo sguardo correva a perdita d'occhio senza incontrare alcun ostacolo. D'inverno, coperta di neve, poteva apparire la più vera steppa che un *metteur-en-scène* desiderasse.

Intanto si chiese il permesso all'autorità militare; e, nell'attesa, distribuite le parti, cominciammo a girare gli interni: la locanda, l'isba, la sala del Cremlino, vari quadri dell'incendio, primi piani di attori e di attrici. Capozzi faceva la parte del Granatiere, Gray quella

del comandante, Mary Cleo la donna contesa, Voller Buzzi l'ussero, Vaser Ernesto l'oste, Gigetta Morano la vivandiera. In quanto alla parte di Napoleone... ecco: l'avevano assegnata a Grandi. Ora, se al mondo c'era uno che fosse la completa antitesi dell'imperatore, quello era Oreste Grandi.

« E' più rimondo d'una zucca, opponevo io. Bravo attore, certo; ma il riccio, dove lo prendiamo il riccio? »

E Ambrosio duro.

« Il naso poi, seguitavo... tutti sanno che Napoleone l'aveva aquilino. E Grandi? Schiacciato, a nespola, a pallottola. Che nappa! Bel Napoleone, in verità, da far ridere le telline ».

Qui smisi di brontolare. Un'idea grandiosa, stupenda, cominciava a girarmi per la mente. E girò tutta la notte, si sviluppò a poco a poco, si condensò e, la mattina, prese forma, manifestandosi nel più vero Napoleone che mai si fosse presentato sulle scene pellicolari: aveva un riccio a mezzo della fronte che proprio andava a capello, e un borbonico naso di prim'ordine.

« Ma... ma... gorgogliò Ambrosio, come se lo vide comparire in teatro, ma... *cos'elo capitaie* a Grandi? » Poi, avvicinandosi: « Ma... *a l'é nen chiel!* O chi è dunque? »

Certo non era Grandi: quel magnifico imperatore, col suo riccio sulla fronte e tanto di naso all'Enrico quarto, ero io. Ambrosio, sul subito, non mi riconobbe, perché per la prima volta avevo sacrificato — all'amore dell'arte o alla mia cocciutaggine? — l'onere di due vistosi, prepotenti baffoni. E vi dico che non fu piccolo sacrifizio: i baffi, al tempo d'allora, solo i preti e gli attori se li toglievano. Ambrosio era lì lì per pigliar cappello. Lo disarmò una gran risata. Rise pure lui. Risero tutti. E la parte mi restò: *Il Granatiere Roland* ebbe un degno imperatore, almeno all'aspetto. Ma non per questo il buon Frusta poté mettere il cuore nello zucchero; anzi mancò poco che non gli addossassero la colpa di mandare a catafascio l'intera pellicola, come leggerete più innanzi.

Passato certo tempo, arrivò il permesso del comando militare. E venne la bella nevicata (è proprio il caso di scrivere co' fiocchi), che non si sarebbe desiderata meglio. A un poco per volta i telai del panorama, gli attrezzi, i cannoni, la paglia e i bidoni della benzina per l'incendio, e ogni sorte di roba del teatro avevano preso la strada di San Maurizio. C'eravamo pure assicurato un centinaio di cavalli. E nella notte furono pronti sul posto. Così, tutto ben preparato, la

carovana delle automobili, degli omnibus, dei furgoni, partì di bon'ora, che ancora faceva buio, e nevicava fitto. Seguivano due tranvai a vapore con le quattrocento comparse. E in un vagone apposta viaggiava, mezzo tuffato nella paglia, il bianco cavallo dell'imperatore, accompagnato dal suo scozzone e da un mozzo di stalla. Intendiamoci: un cavallo di razza. E che? Napoleone non poteva mica cavalcare un ronzino a vettura, o un bidetto di campagna. Almeno un Brigliadoro ci voleva, un Frontalatte, e bianco di cigno, come sempre fu rappresentato dai più celebri pittori il cavallo di Napoleone, da Vernet a Beaume, da Gautherot a David, a Gérard, a Langlois, a Meissonier. Il nostro presidente l'aveva chiesto a un conte suo amico, il quale, non osando rispondergli con un rifiuto, aveva raccomandato il nobile destriero a tutti i santi del paradiso. A me poi non finiva di rivolgere domande e suggerirmi consigli: se montavo bene, se stavo forte in sella, se non ci rimballavo; poi di non pungere il destriere, non dargli delle sbrigliate, non menargli di sprone, né fargli sentire il morso, né tirar troppo, se nò — m'avvertiva — imbizzarrisce e braveggia. Dico la verità, non mi sarei fatto caso di quel cavalcatore numero uno, e della sua filastrocca d'esortazioni, se non l'avessi saputo d'un pelo e d'una lana col nostro presidente. Il quale, dopo la faccenda del povero Lulù, s'era impermalito con me e m'aveva preso sulle corna. (3)

Così dunque feci del mio meglio per tranquillare il degno gentiluomo e assicurarlo della mia abilità di cavallerizzo: « Dicono — gli affermai senz'arrossire — che Caprilli ed io siamo due anime in un nocciolo. Un cavallo poi fu sempre la prima passione della mia vita ». Ed ero mille miglia lontano dall'immaginarmi il disperato caso che poi avvenne. Ora sentite come andò la storia. Al campo di San Maurizio s'arrivò che appena luccicava il giorno. Ma la neve, seguitando a cadere, ci stendeva innanzi come un gran velo diacciato, oltre il quale a fatica s'indovinava l'immensa parata bianca. Per non pestarla e arrivare al posto stabilito, bisognò fare una giratona che non finiva più. Là i macchinisti del teatro avevano preparato piani di tavole, panche, caldani di brace accesa, paraventi e capanni di frasche, da servire di camerino agli attori, cui toccava acconciarsi,

---

(3) L'A. si riferisce a un episodio da lui stesso raccontato su « Bianco e Nero » tempo addietro, in un'altra puntata di ricordi. « Lulù » era un leoncino che Frusta aveva salvato dalla morte ed era cresciuto negli Stabilimenti, finché fu cacciato in seguito alla grande paura che aveva fatto un giorno al presidente. (*n.d.r.*)

prima d'andar in scena. In quella spianata aperta ora ammulinava il nevischio, che c'impellicciava di bianco e metteva dentro nell'ossa un gelo profondo. A nulla giovava agitarsi come ossessi, spagliare, accostarsi ai caldani roventi: dopo un poco s'era più rimpellicciati di prima.

Finalmente il velo diacciato diventò trasparente, così che potemmo distinguere, nel fondo, il panorama sagomato di Mosca, che gli attrezzisti finivano di acconciare. Al fischio dei *metteurs-en-scène* tre operatori cominciarono a girare le scene secondarie. Vitrotti la sua macchina, per la presa della scena ventidue, che era l'arrivo della troika, la piantò proprio vicino a noi. Né fecero alcuna prova per non sciupare il tappeto di neve. Del resto l'azione era semplicissima: la troika arriva di corsa, la sentinella dà l'allarme e spara, Mary Cléo scende. Tutto lì. Cominciò la scena: Maggi, che dirigeva, fece un lungo fischio, la troika sbuca di fianco, coi tre cavalli di gran carriera, la sentinella punta il fucile... ma non spara. E che succede? Ecco: cocchiere e attrice, a un punto, sono schizzati in aria, la troika va in pezzi, i cavalli, spaventati galoppano lontano. Tutti noi, più vicini, accorremmo. Non s'eran fatti male cascando nella neve soffice. La Cléo — che buona figliola! — infarinata di bianco da capo a' piedi, rideva con gusto: « Avete veduto che tombola? andava ripetendo; se Vitrotti l'ha girata, si potrebbe cacciarla nel film: una caduta senza contrafigura. Altro che Robinet! ». Ma Vitrotti quel volo proprio non l'aveva girato.

Com'era andata? Ecco: c'era nascosto sotto la neve, alta ben quaranta centimetri, un paracarro di pietra, che sò? un piolo, che marcava il confine. Per caso i cavalli non l'inciamparono; l'intoppò invece la partita davanti del cassone, mal commesso su due strisci, e coperto di pellicce, che figurava la vera troika russa. L'urto violentissimo sconquassò ogni cosa, buttò all'aria persone, traino, pelli... anche la scena, che fu poi ripetuta quindici giorni dopo, come vedremo. Fu questa la prima avventura. Fortuna volle che finisse bene. La mia del cavallo bianco prese, al contrario, le proporzioni d'una tragedia greca: prologo, coro, epilogo, tutto quanto; né mancò la replica a gran richiesta.

State a sentire. Girati i quadri di secondaria importanza, si cominciò a preparare la grande scena della battaglia e dell'incendio. Gruppi di comparse, vestite e armate in tutto punto, via via che uscivano da un capannone, mezzo rovinato, prendevano lungo la rotta

aperta nella neve, avviandosi in una lunga fila ai posti assegnati. Lontano, appena distinto dietro il velo dei fiocchi bianchi, che di nuovo venivan giù senza posa, il panorama sagomato di Mosca offriva una veduta quasi vera. Ne accrescevano l'illusione ombre d'uomini, di carri, di cavalli che arrivavano d'ogni intorno. Una batteria di sei pezzi passò, arrancando a gran forza. Poi toccò a noi. Napoleone montò in sella al bianco cavallo, appena uscito dalla sua tana di paglia. Ma alla vista di tanta neve il nobile destriero cominciò a mordere il freno e, com'io gli diedi de' calcagni nei fianchi per spingerlo avanti, fece tale una sgroppata che poco mancò mi buttasse a terra. Così, tra impennate e strattoni — e tutto lo Stato Maggiore vien dietro — si arriva al posto indicato, che è un avvallamento, come una piega del terreno, dove i cavalli sprofondano le zampe fino al ginocchio nella neve accumulata. Nascosti in quel catino, dobbiamo aspettare il segnale d'entrare in campo: — ricordarselo bene, tre lunghi fischi e un fuori Frusta! gridato con l'imbuto. Ma, prima, c'è la battaglia poi l'incendio, poi Napoleone deve attraversare la scena con tutto il suo seguito, solo nel colmo della fiammata. Per maggior sicurezza mando Vitè sul ciglio della buca, dove stiamo rimpiattati. Di lassù può vedere ogni cosa e darci una voce quando sarà il momento.

Aspettiamo. Nevica: non più fiocchi serrati, ma una polvere ammulinata, che tappa gli occhi e penetra negli orecchi, e non c'è verso di scoterla; resta appiccicata come la farina. Il bucefalo, ora, dopo quei primi sbilancioni, se ne sta fermo sotto la spruzzata, tal quale i ronzini a vettura della scorta, messi insieme da tutta la Vauda. Il tempo passa. Il freddo mozza la faccia. E non succede nulla. Nell'aria, intorno, appena si sente qualche lontana voce, un martellare frettoloso... dei fischi, dei comandi secchi. E ogni rumore, ogni voce, e ancora il brusio d'una moltitudine, che cammina, affoga nel gran mare di neve. Gridiamo a Vité: « O che s'aspetta? Maggio che venga? » E lui fa capolino all'orlo; poi, dall'alto: « Preparano il campo di battaglia... nessuno vuol allungarsi nella neve a fare il morto... *Maggi a ciapa rabia... Ambrosio a subia del mei ch'a n'ha... Lupi a ciacòta con Borgogn... Omegna as grata la barba... coi dij canon a visco le mice... Ciuto, ch'j soma!...* » (4) Scoppia un fracasso indiavolato... urla, spari... La battaglia. Due minuti, non più.

---

(4) *Ciacotè* = piccarsi; *vischè* = accendere; *ciuto, ch'j soma* = zitti, ci siamo!

E di nuovo silenzio. E nel silenzio la voce di Vité: « Mosca *a brusa. A noi!* » E i tre fischi, e il comando: « Frusta, *fòra!* »

Dò di tallone e una strappata di briglie. E che? Brigliadoro non si muove. Sprono e risprono: nulla. Brigliadoro è fatto di marmo. Ma fra i cavalieri della scorta succede il finimondo: chi se ne va di carriera, chi, dopo qualche sbilancione, s'arresta in quattro, chi sta ancora sulle mosse; mentre piove dall'alto, strillato dal portavoce, un buscherio d'improperi e di comandi: « Fuori!... Che fate? Napoleone!... in campo! in campo!... Ah! *canaia d'un Frusta!... Ah! sassin!...* » Perdo il lume della ragione, dò di piglio alla lancia d'un cavalleggero e giù legnate sulla groppa del nobile destriero, il quale, voltata un po' la testa per lato, mi getta un'occhiata tra di rimprovero e di disapprovazione, cade sulle gambe davanti e pian piano s'accascia disteso sulla neve. Era finita! Corsi all'orlo, sbucai in campo e là, a pochi passi, la neve al ventre, Ambrosio, diventato fioco a forza di gridare, m'avventa ancora lamenti e rabbuffi.

« Quattrocento comparse!... Venti telai!... Tutto da rifare... E tutto *per deje da mènt ai mat... Ah! canaia! Ah! sassin!...* » Mi vide; fece per slanciarsi. La neve, addensata, gl'impedì di venirmi contro.

Sul campo, intanto, che confusione! E che tafferuglio! Mosca fiammeggiava in pieno (venti telai! - Tutti da rifare!). I morti risuscitavano a frotte e correvano a scaldarsi alle ultime vampe. Branchi di cosacchi galoppavano senza scopo. Attori e comparse (quattrocento... e bisogna pagarle!) si chiedevano: « Ma come? Ma perché? Ma che succede?... Possibile? Oh! questa! Già correva la voce che tutta la colpa fosse di quel vanesio d'un Frusta, il quale... Sicuro, anche l'attore! L'imperatore, proprio lui, Napoleone... nientemeno!... E che bel successo! Uh! Uh! Che danno... che spesa! Certo dovrà pagare... » E gli amici più fidi concludevano: « Gli sta bene, paghi! »

Ma Frusta non pagò manco un ventino: la colpa era stata del cavallo di lusso, il quale a differenza delle brenne da vettura, non aveva resistito al gelo. Aspetta, aspetta, il freddo gli aveva intorpidite le zampe e tale da non sentirle più al momento di muoversi. Per fortuna il conte suo padrone non ne seppe mai nulla. Né s'insospettì: il buon senso (o una buona mancia?) fece tacere la gente di stalla. Naturalmente si rifecero tutte le scene, e le secondarie e quella della troika e la battaglia (dove Frusta-Napoleone comparve sopra un superbo ronzino) e l'incendio. Ma il bello è questo che, se anche le pri-

me scene fossero riuscite a perfezione, a ogni modo bisognava rifarle. A quel tempo, tutti i giorni se ne imparava una. E al campo di San Maurizio s'imparò che la neve buona, la neve vera non può essere se non la neve... falsa. Ben inteso nel mondo della pellicola. L'avevamo attesa con impazienza la buona neve per ritrarla dal vero. E che avvenne? Alla proiezione si vide volar per aria palle di neve come cavolfiori, falde che fioccan forse su Giove o su Nettuno. E non erano se non i bioccoli passati a pochi centimetri dalla macchina di presa.

Dirò dunque che si rigirarono tutte le scene di San Maurizio con un nuovo panorama, una nuova troika e una brenna di campagna, meno delicatina e più onesta. Oltre di che la neve, scemata nei quindici giorni che passarono, e la giornata di sole fecero più che tollerabile il rigore del freddo e il lavoro allegro. In quanto alla nevicata ecco qua: sopra un palco, a cinque metri dalla macchina di presa, e i paloni di sostegno fuori campo, s'intende, un attrezzista coglieva dentro una cesta palate di piumettine di cigno, un altro le sventolava con un gran ventaglio perché cadessero ben sparpagliate. E mai nevicata pellicolare riuscì così chiara e così vera. In conclusione, resta da dire che il vero tanto più è reale quanto più è... falso.

* * *

Ora si passa all'avventura di Bussoleno, pure degna d'attenzione e di storia. Torniamo un anno indietro. Nell'agosto del 1909 si girava *Amore e Patria.* E pure in quel film trionfavano gabbani, pellicce, tuniche e cheppì e colbacchi. Pensate, d'agosto, con 34 gradi all'ombra. Giusto, voglio dire una cosa, che parrà incredibile: combinazione, o altro, i soggetti di gente infradiciata, svestita, o in camicioline di velo, al solito si giravano l'inverno. Toccava poi all'estate impastranarsi ben bene, coprirsi di pellicce, fors'anche fabbricare la neve. E questa solfa non ci fu mai verso di cambiarla.

Sia come si sia, durante l'esecuzione del film accadde un'avventura degna d'essere raccontata. Il soggetto trattava il tema dello spionaggio militare. E la scena più spettacolosa era la corsa pazza di tre automobili che s'inseguono a rotta di collo, con scambio di revolverate tra ufficiali e spioni in fuga. Si badi che s'era nel 1909, quando l'automobile appariva ancora una novità sbalorditoia e la gente cominciava a smaniare per quelle corse furiose. Oggi correre da matti, accopparsi, sfracassare il prossimo, non è più roba d'effetto. Sono casi, scrivono elegantemente i linguaioli dei rotocalchi, d'ordinaria amministrazione.

Tornando al film, mi ricordo che a render più attraente la sequenza dell'inseguimento, s'era pensato di andarla a girare su per le Scale del Moncenisio, allora terra italiana. Infatti la strada che dal Molaretto porta al Piano di San Nicolò e poi all'Ospizio, prima di giungere alla Gran Croce diventa scoscesa oltre ogni dire, al punto che, più che a giravolte e a gomiti, va su a zig-zag in forma d'angoli retti sulla parete rocciosa. Riprendere tre automobili che rapidissimamente s'inseguissero su per quelle scalere e, all'incontro d'ogni risvolta, chi fugge e chi rincorre si riprendessero a revolverate, bastava per riuscire una sequenza d'un grand'effetto.

Partimmo dunque di buon mattino con l'areoplano (ricordate? Chiamavamo così la De Dion-Buton che s'incamminava a sbalzellone). Le due Fiat tipo 3 e l'Omnibus Rapid, quello che, quando premevi l'acceleratore fischiava come una locomotiva: sopra le automobili Ambrosio, Maggi, la Mary Cléo, la piccola Nuccia, Capozzi, Grandi, Buzzi, Vitrotti e chi altri non ricordo. Io ero sull'omnibus, nel cupé davanti, insieme con l'operatore Scalenghe, che conduceva: dentro, Vité e le comparse, una decina. E sul cielo avevano collocato il pesante fascio dei fucili a pietra e il cassone degli aggeggi. Importa ch'io racconti queste minuzie: il perché lo saprete fra poco.

Da Torino a Susa vi sono cinquantaquattro chilometri di strada buona e piana; poi s'incomincia a salire. E, dopo una ventina di chilometri, all'altezza di circa millenovecento metri, si trovano le così dette Scale. Vi arrivammo in meno di due ore. Subito si cominciò a lavorare. Rizzate, a mezzo del piano di San Nicolò, due macchine da presa, per modo che attraverso al grandangolare si cogliesse la prospettiva dello stradone con in fondo tutta la rupe a picco delle Scale, la De Dion partì di lancio, e le Fiat subito dietro, all'inseguimento. La caccia, ripetuta due volte per misura di precauzione riuscì vivacissima. Non vi dico lo stupore e lo sgomento dei pastori, che accorrevano allo scoppio delle revolverate, ripercosse dalle pendici del monte. A quel tempo, chi pensava a scene di cinematografo? I governi non s'erano mai occupati della nova industria, né i giornali davano notizie di divi e di stelle, dei divorzi dell'attore Icse, o delle terribili pene d'amore della vamp Zeta. I rotocalchi erano di là da venire, che illustrassero il villino dell'attricetta Ipsilon, dalla piscina all'alcova, dal bar alla cuccia del boxer o dei chinciali.

Mezzodì sonava in valle ai campanili di Venaus e della Novalesa

quando, finite le riprese delle Scale, ci partimmo per salire al Pian del Lago, a far colazione all'albergo della Posta. Subito dopo Ambrosio e Maggi se ne ripartirono in gran fretta, portandosi via sulle tre automobili Capozzi, Gray, Vitrotti e le comparse. Volevano girare due importanti scene alle vecchie mura di Bussoleno e un'altra al Ponte della Giaconera, che si presenta in aspetto oltre ogni dire pittoresco. A me toccò di rimanere ancora lassù, e con me la Cléo, la Nuccia, Buzzi, Vaser, Scalenghe e tre o quattro altri, per riprendere, al tramonto, un effetto di sole-lungo sulla superficie del lago limpidissima. Poi la pellicola l'avrebbe virata in blù e tinta in rosa. Sapete tutti che i film, allora, non erano quasi mai presentati in bianco e nero. Ogni inquadratura aveva il suo colore più appropriato: gialli i campi di grano e le spiagge assolate, verdi i prati e le boscaglie, rossi i tramonti, azzurre le notti. I controluce poi, virati e tinti, producevano sempre un'impressione viva sul pubblico, che li accoglieva con un oh! di stupore.

Fotografato più volte il quadro d'effetto, caricato d'ogni cosa l'omnibus, che solo ci restava, prendemmo pure noi la strada del ritorno. E il sole calava già oltre la cerchia dei monti. Per cinque chilometri — tanto dura il Pian del Moncenisio — ci accompagnò il fischio dell'acceleratore. Alla croce principia la discesa, prima leggera, indi a picco, giù per le Scale. Passiamo i casolari di Bard, la Dogana, il Molaretto, finalmente Giaglione. E siamo a Susa. Qui, ohimé! l'aria s'intorbida; il tempo, ch'era stato buono tutta la giornata, si mette a pioggia. Dopo Susa tona e diluvia che pare il giorno del giudizio Poco male per quelli chiusi nell'interno dell'omnibus; ma per Scalenghe e per me, seduti davanti, allo scoperto, è una pena. L'acqua, che viene a furia, ci immolla come pesci. E non v'ho detto il peggio. La mattina, a cagione del caldo soffocante, avevo avuto la stupenda idea di partirmente in spolverina da lavoro; sotto, null'altro che un paio di mutandine corte, sottili, sottili; e, sul capo, una pamela di treccia, come quelle che ficcano in testa ai ciuchi, e ci fanno due sdruci, per passarvi l'orecchie. Figuratevi dunque con che gusto mi beccavo quella sfuriata d'acqua, che mi diacciava la spolverina addosso. Da Susa a Bussoleno ci sono poco più d'otto chilometri di strada, la quale, a metà circa del cammino, attraversa la ferrovia e, subito, si torce a esse. Appunto a quella svoltata accadde il fattaccio. Sotto il diluvio le rotaie erano diventate rigagnoli. E, proprio alla gobba dell'esse, Scalenghe gridò: « *Cribio! Andova ch'i andoma?* »

Gli risposi: « In quel fosso », ma non finii la parola.

Scoppiò un tuono altissimo. L'omnibus fece uno sdrucciolone, urtò un paracarro, stette in bilico su due ruote, cominciò a pencolare, ma il peso dei fucili e del cassone sopra il cielo prendendo vantaggio, pian piano s'adagiò sulla proda del fossato, tetto in giù, ruote per aria, con un dirugginio come di catene strascinate e il fracasso dei vetri rotti. Potete immaginare che cosa avvenne. Bisognò tirar fuori dai finestrini, un dopo l'altro la Nuccia, la Cléo e Vaser e Buzzi e tutti. Per fortuna nessuno s'era fatto del male: bernoccoli sì, e sgraffi e sdruci. Ma né la Cléo, né la piccola eran donnette di bambagia da uscir di sentimento per quattro gocce di sangue. Uno gridò: « Tutti interi? » Ci guardammo in faccia e rispondemmo: « Tutti! »

« Niente rotture? »

« Niente! »

Qui una rifiatatona di sollievo. Poi un altro subito:

« Ma ora che si fa? »

« Una cosa molto semplice — rispondo — ce n'andiamo ».

« Dove, dove? »

E Vaser con voce di gatto scorticato: « Da Baratti, tesoro! » La confettureria Baratti, a Torino sotto la Galleria Subalpina, era il ritrovo dell'alta società. Quel nome, gettato, in quel momento di diluvio, come una sfida alla mala sorte, che ci s'accaniva contro, fece tornare il buon umore. Raccogliemmo la macchina di presa, le cassette dei rotoli, il cavalletto, e tira via, in fila indiana, lungo la banchina, che correva allato alla processione dei paracarri. Convien sapere, e già lo dimenticava, che attori e attrici erano vestiti in costume. Faceva comodo, quando partivano dallo stabilimento, scansare il fastidio di svestirsi e rivestirsi qua e là, e l'impiccio dei fagotti. Ma quella sera, per quella strada, dove c'era da impillaccherarsi in pieno, sotto quel rovinio d'acqua, che non cessava più, i poveri costumi, già rotti e sdruciti dal ruzzolone, cammina, cammina, all'ultimo sbrendolavano da tutte le parti. Per più d'un'ora durammo a zuppare i piedi nella mota. E non passò, che dico: un'automobile? Troppo sperare a quel tempo! ma neanche una carrozza, neanche un barroccio. E fu così fino a Bussoleno.

Ci arrivammo a buio, tanto bagnati da grondare come ombrelli sotto l'acquazzone; ma il temporale aveva questo di buono, che teneva la gente in casa, e perciò nessuno ci vide ridotti a fantocci cacciapassere. Io poi con quella mia spolverina appiccicata alla pelle, che

mi si potevan contar le costole, e il viso smorto, di panlavato, parevo un Lazzaro uscito dal sepolcro. Ho detto che nessuno ci vide lungo la strada maestra; ma all'Osteria dell'Amicizia, dove entrammo più che in fretta, fu un urlo. E bisognò subito gridare a una voce: « Cine! Artisti del Cine! » a scanso d'equivoci. Per l'appunto ci avevan presi per birbanti, che sò? per malintenzionati burloni. E potevano esser botte. Evitato l'equivoco, l'oste ci saltò incontro tutto allegro e servizievole. E la moglie e le figliole — che grazia di Dio! — e que' cinque, o sei, compagnoni che, seduti di qua e di là d'una lunga tavola facevano il litro a tressette, e il garzone di cucina con quanta gentilezza ci accolsero e ci compassionarono! « Qui, a quest'ora? Con tanta acqua! — Avanti, avanti... s'accomodino... — L'avete presa bella... Mira, in che stato! — E le signore?... Oh! poverette...! » Ma non potevano trattenere le risa.

« Animo, figliole — ordinava l'oste — conducetele su... Fuori i vestiti da festa... e una bella fiammata ».

« Loro poi — seguitava, spingendoci nella cucina — loro s'adattino alla buona qui, accanto al foco. Scusino, ve'?... Ma, prima, un buon brulè per rimettere in tono lo stomaco ». E ci rifacemmo lo stomaco, e ci mutammo da capo a' piedi. E, a mano a mano che ci si toglieva d'addosso i panni fradici e inzaccherati, tornava la buona voglia e insieme l'allegria. Quella brava gente non finiva d'ammucchiar vestiti della domenica e da tutt'i giorni, e bluse, sciugamani, ciabatte e zoccoloni. Ce ne fu per tutti. E ciascuno si rivestì a fantasia: chi s'affagottò in un camicione che ci guazzava dentro; chi, ravvolto in un lenzuolo come un pallio, e in testa un fisciù, fatto a turbante, sgallettava in giro con un'aria trionfale; e chi, rimasto co' panni di gamba, s'era contentato di buttarsi addosso una cacciatora di fustagno. Alle sbucciature, ai bernoccoli chi ci pensava più? Io intanto m'arrostivo alla fiammata, cercando d'intendermela con l'oste per un po' di cena.

« Abbiamo una fame da lupi. Che ci date di minestra? Lasagne col burro? Agnellotti alla piemontese? O tagliarini con l'osso conditoio? Come? Come? Niente minestra? O carne? Lesso di vitella? di pollo?... costolette impanate? stufato alla contadina? bracioline di porco? » Ma l'oste, a ogni richiesta, scrollava il capo.

« Oh, dunque, che si mangia? Salsicce?... Pesci carpionati? ova maritate? Nò? Ma che oste siete, e che osteria è questa? » E lui: « Credetemi, agosto è un mese pessimo. Non si può far larga prov-

vista; la roba va in malora. E per chi poi? I treni ora filano a Modane e a Susa. Qui non scende più nessuno... Però qualcosa c'è: un filo di prosciutto, culaccini di salame, un po' di lesso rifatto in fricassea... per tre persone, quattro al più. Ma voi mi capitate all'improvviso... in dodici...! » Qui mi venne la sfolgorante idea.

« Capisco, ammisi... E, ditemi, riso ne avete? »

« Oh, sì, un sacco. »

« Bravo! E fontina?... La specialità del paese... »

« Una forma, non ancora manimessa. »

« Dunque, facciamo così: preparate due chili di riso, una fettona di fontina, un panetto di burro, sei ova, ci sono sei ova? Bene, e un po' di latte... e, s'intende, due larghi tegami. Come?... Al resto ci penso io. Capito? » In quella comparvero la Cléo e la Nuccia. E come messe, le maschiette! Parevano due spose, tanto s'erano agghindate: camiciola in colori vivi, pezzola da collo, gonnella a pieghettine fitte con tre palchi di gala. E i capelli? quei cernecchi, che la pioggia aveva loro spiaccicati sul viso e sulla nuca, eccoli qua, strigati per benino e arricciolati col ferro. E non s'erano mica dimenticate d'imbiancarsi le gote. Ché! Certo lo scatolino della cipra da tanta pioggia quello, vedi un po'! l'avevano salvato. Ora il momento è solenne. E chi avesse messo l'occhio allo spiraglio dell'uscio avrebbe visto un sorprendente spettacolo: ai fornelli un cuoco (io) mezzo nudo con un grembiule davanti, un tovagliolo dietro, in dosso la blusa smerlettata e in testa il berrettone bianco, rimestava un po' a destra nella terrina del risotto, un po' a manca nel tegamone della fondua (5). Tutt'in giro venti facce accese, ben fisse e ben attente. E, montato sopra un panchetto, una specie d'orso (Ernesto Vaser) camuffato da uomo, declamava nella più bella lingua del mondo quella grandiosa canzone che è il « Testament ëd Giaco Tross (6). A ogni strofe la combriccola rispondeva in coro. L'orso intonava:

« Mi 'n sai si sia malavi
për frev ò për la doja.
j i eù 'n soché ch'am roja
teribilment sël cheur:
am ven tante caudan-e
ch'am fan tirè 'd pavan-e.
Ohimi! povrom, ch'i meur! »

(5) *Fondua*: « specie di cacio butirroso piemontese »: così il dizionario universale della lingua italiana del Petrocchi. In effetto è una appetitosa vivanda di fontina, burro e torli d'ovo.

(6) Nota canzone del Padre Ignazio Isler (1700-1775). Torinese, ordinario dei Trinitari calzati di Santa Maria della Crocetta, Ignazio Isler scrisse numerose canzoni piemontesi, che non mancano di spunti satirici e di popolaresca salacità.

E il coro a gran voce:

Ohimi! povrom, ch'i meur! »

Riprendeva l'orso Vaser:

« Ch'am scrivo 'nsima a 'n marmo
cost epitafi an stampa:
J'è si slongà 'nt la tampa
col pòver Giaco Tross,
perchè na sola vòta
an leù d'andè giù au cròta
l'è andait a beive al poss ».

E il coro a ripetere:

l'è andait a beive al poss. » (7)

Finito l'urlio dell'ultimo verso, risotto e fondua erano alla loro giusta cottura. E mentre l'oste, la moglie e le figliole s'affaccendavano a incamiciare di fondua la montagna di risotto, e l'orso Vaser scendeva dal pulpito, lui, il cuoco, ci montò sopra, e là, in bigoncia, sotto quel rastrello di pentole, tegami e cazzarole alle pareti, cominciò a sdottoreggiare così:

« Ascolta, volgo profano: io ti dico che al mondo si fanno più miracoli che non si creda. Guardami bene in faccia, o volgo ignorante, e rispondi: chi son io? Dici: l'esperto nella pellicola. Errore patano, grosso quanto una balena. Perché, oggi io, o volgo sputasenno, io, bocca della verità, ti grido fuori dei denti, che le film, le mie, le tue, o volgo citrullo, non sono che intrugli, ciarpe, pattume... sissignore, pattume! » Il volgo citrullo si turba: brontola. L'oratore (io) insiste imperterrito:

« Serie d'oro la *Spergiura?* Serie d'oro *Nerone* e *Pauli* e *Il guanto* e *Lo schiavo di Cartagine?* Puuh! Che risciacquatura di bicchieri!... Che sferre! » La voce sonante dell'oratore (io) è soffocata da un baccano di proteste. E c'è chi bercia, chi pigola, chi nicchia, chi scaglia vituperi, e chi, senza più fiato in gola, tuttavia si sforza di zittire. Ma l'oratore-cuoco (io) non si dà per inteso: urla come un gatto spellato: « Sferre! Sferre! Sferre! » E prosegue: « Dacché siamo tutti d'accordo, ve la snocciolerò più brevemente. Ecco davanti a te, o

---

(7) « *Non so se sono ammalato - di febbre o a cagione del boccale - un non so ché mi rigira terribilmente sullo stomaco - mi viene il batticuore - Oh! povero me! muoio.* » « *Voglio scritto sul marmo - quest'epitaffio in caratteri di stampa: - In questa fossa giace - il povero Giaco Tross - ché una sola volta - invece di andare in cantina - andò a bere al pozzo* ».

volgo sciocco, il vero Frusta, l'unico grande Frusta, il quale, diretto erede dell'immortale Brillat-Savarin, ha l'onore di presentarti un degno mangiare, un boccon santo, il famoso risotto alla savoiarda: « *Si abbia del buon sugo fatto di recente; insieme friggete sul foco cipolle tritate bionde, carote, sedani, odori, a poco a poco aggiungendo pugni di risone, tramenate, tramenate...* »

A questo punto il volgo sciocco, come vide mettere in tavola i vassoi pieni a cupola, preferì alla teoria la pratica pura: fra grida di bravo, bene, gran risate e sberleffi, si gettò all'assalto della montagna di risotto, dai cui fianchi colava la dorata fondua come *li ruscelletti che dai verdi colli — del Casentin discendon giuso in Arno.* Subito fu un acciottolar piatti e bicchieri, uno sbattere cucchiai e forchette, e gridi di gioia, elogi e complimenti. Intando quelli del luogo cominciano a prender confidenza. Uno si fa avanti con la fisarmonica, da un accordo di note basse e intona « La vïoleta ». Basta a sollevare il chiasso: il buscherio diventa baccano, il baccano frastuono. E in quel diavoleto volano ordini a gran voce: « Oste, il fiasco sona a morto; » « Oste, portane dell'altro » « ... del più scelto! » « vino sigillato. » « *Bote stope!* » E volano parole rassicuranti: « Non temere, amico oste, paga la Casa! »

Quante risate! Che ribotta! Al colmo, l'uscio, accostato, si spalanca di schianto, e, sulla soglia, ecco l'ombra di Banco! Ed è Ambrosio, braccia incrociate, guardatura brusca. O chi ci pensava? Per un momento si rimase grulli. E in quel silenzio Ambrosio incomincia: « Io con il cuore in gola su e giù a cercarli sotto il diluvio, e *lor belessì a deila...* » (8) Un grido festoso gli troncò la parola: « Viva il cavaliere! » Non poté proseguire. E tutti, in piedi, col bicchiere in mano gli corsero incontro. E la Cléo e la Nuccia lo presero sotto braccio. E sedé in mezzo a noi. E rise di cuore a vederci agghindati in così strana foggia. E mangiò e bevve saporitamente. E la chiassata continuò più gioconda e rumorosa che mai.

* * *

Questo succedeva nel 1909, cinquant'anni fa. Oggi la cinematografia non è più un'industria allegra: è un'Arte di gran riguardo, che s'è buttata al serio. Ha i suoi dei e i semidei, i pontefici massimi e i flamini, i gran sacerdoti e i mangiamoccoli: ha i precentori e gli

(8) *Belessì a deila* = qui a spacchiare.

inchiostranti, i caudatari e gli alchimisti. Ma oggi stelle, divi, registi, cineasti di gran classe, sortendo dall'inferno dei teatri di cemento, dagl'in pace del silenzio, dai piombi della nevrastenia, hanno pure di gran soddisfazioni: nastri d'argento, Oscar, lauri e coppe e grolle d'oro, e premi di Venezia, di Cannes e di Vattelapesca... Nulla di più meritato, di giusto. E il pubblico internazionale si spelli pure la punta delle dita a furia d'applaudire. Tuttavia questo è certo: nessun cineasta d'oggi, o stella, o divo, o regista esaltatissimi, riderà mai tanto serenamente quanto rise — or son cinquant'anni — quella brigata di onesti lavoratori della pellicola d'intorno a quella tavola d'osteria di paese, sulla quale risplendeva la montagna d'oro del risotto alla Savoiarda, cucinato a perfezione dal più matto di tutti i pellicolai dei tempi beati.

Note

L'arte dell'operatore in discussione a Lodz

Il rapporto di collaborazione tra regista e operatore, presente in ogni opera cinematografica, è difficile a definirsi, perché il suo contenuto è determinato non da circostanze esteriori, oggettivamente configurabili, bensì dai limiti che ad esso pongono, quasi sempre involontariamente, gli stessi protagonisti del rapporto e cioè regista ed operatore. Il rapporto però, pur variabile nelle sue dosature interne, è essenziale nel processo creativo dell'opera cinematografica, perché è dal comune travaglio e dalla stretta intesa tra regista e operatore che nasce il film, quale espressione plastica di mondi, di idee, di storie e di racconti.

Generalmente si afferma che il regista e l'operatore sono i coautori dell'aspetto plastico del film. Forse potrebbe essere più esatto dire che il regista realizza l'aspetto plastico, visivo del film, valendosi dell'operatore. Così dicendo abbiamo già posto una alternativa: collaboratore del regista sul piano della pura tecnica, o collaboratore sul piano della creatività figurativa? Rispondere alla domanda è difficile, come pure è difficile, anche nella ipotesi di una risposta in un senso o nell'altro, stabilire una linea precisa di demarcazione tra i compiti spettanti al regista e quelli dell'operatore ed infine individuare gli apporti figurativi allorquando il film è stato ultimato.

Ciò nonostante, il problema resta con tutti i suoi molteplici interrogativi e le molte risposte in gran parte accettabili, a seconda delle premesse da cui traggono ragione. D'altro canto è stata proprio la evoluzione del cinema, come espressione nuova dello spettacolo, che ha creato la figura dell'operatore differenziandola nettamente da quella del regista, perché all'origine le due prestazioni professionali si identificavano nella stessa persona. Il processo evolutivo del film ha quindi enucleato una specializzazione autonoma, senza diminuire d'importanza quella del regista, ma anche non relegando l'operatore nei ranghi di un qualsiasi tecnico. La comune origine spiega invece le ragioni che impongono tra regista e operatore la massima intesa, la quale, a sua volta, deve rivelarsi in una cooperazione cosciente e fattiva nel momento in cui si effettuano le riprese.

L'importanza del rapporto regista-operatore è quindi fuori discussione: importanza che giustifica anche lo sforzo che i teorici hanno compiuto per individuare, sul piano pratico e su quello della mera speculazione, i compiti dell'operatore. Naturalmente il tema è sempre d'attualità e continua a suscitare interesse in quanti o per professione o per motivi di studio sono chiamati ad

esaminare il processo creativo del film, allo scopo di individuarne l'autore, i coautori, i collaboratori.

* * *

Le scuole di cinema e televisione che, per il loro terzo congresso annuale, si sono riunite dal 25 al 30 maggio a Lodz e a Varsavia (Polonia) hanno dedicato l'intera riunione al rapporto regista-operatore, non con l'intento di risolverlo, ma solo per studiare una comune metodologia, la più valida possibile per la preparazione dei futuri operatori del cinema e della televisione. Hanno partecipato al Congresso i rappresentanti di tutti i Paesi che aderiscono al Centro internazionale di collegamento tra le scuole di cinema e televisione e che hanno scuole per la formazione di professionisti del cinema e della televisione, e precisamente: Cecoslovacchia (Josef Motejl - delegato), Francia (Rémy Tessonneau, Ghislain Cloquet, François Nicolas - delegati), Germania - Repubblica democratica (Roland Gräf, dr. Rudolf Korn - delegati), Grecia (Lycourgos Stavrakos; Nikolas Kokolis - delegati), Italia (Leonardo Fioravanti, Carlo Nebiolo - delegati), Polonia (Jerzy Toeplitz, Stanislaw Wohl, Roman Wajdowicz - delegati), Ungheria (Magda Olty, Piroska Lachkovich - delegati), U.R.S.S. (Anatolji Andrejewicz Golownia - delegato), U.S.A. (Don G. Williams, Ned Hockman - delegati). Yugoslavia (Vinko Raspor - delegato). La Francia, la Germania, la Grecia, l'Ungheria, l'Italia, la Polonia, l'U.R.S.S. e gli Stati Uniti hanno presentato rapporti scritti. Il delegato yugoslavo ha letto una relazione sulla impostazione generale della «Scuola di cinema e televisione» di Belgrado, di recente creazione, senza uno specifico riferimento al tema del Congresso.

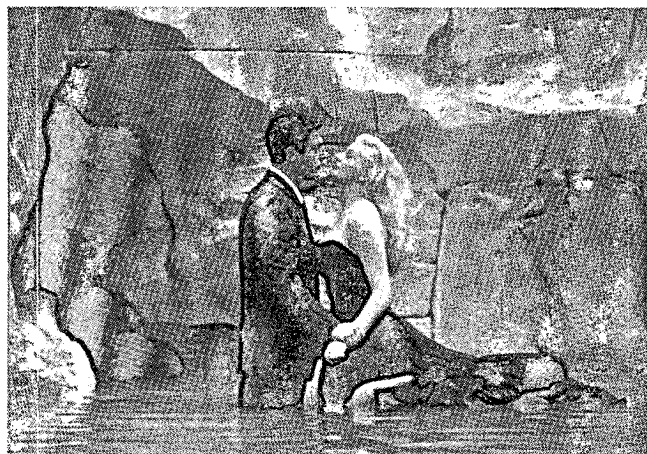
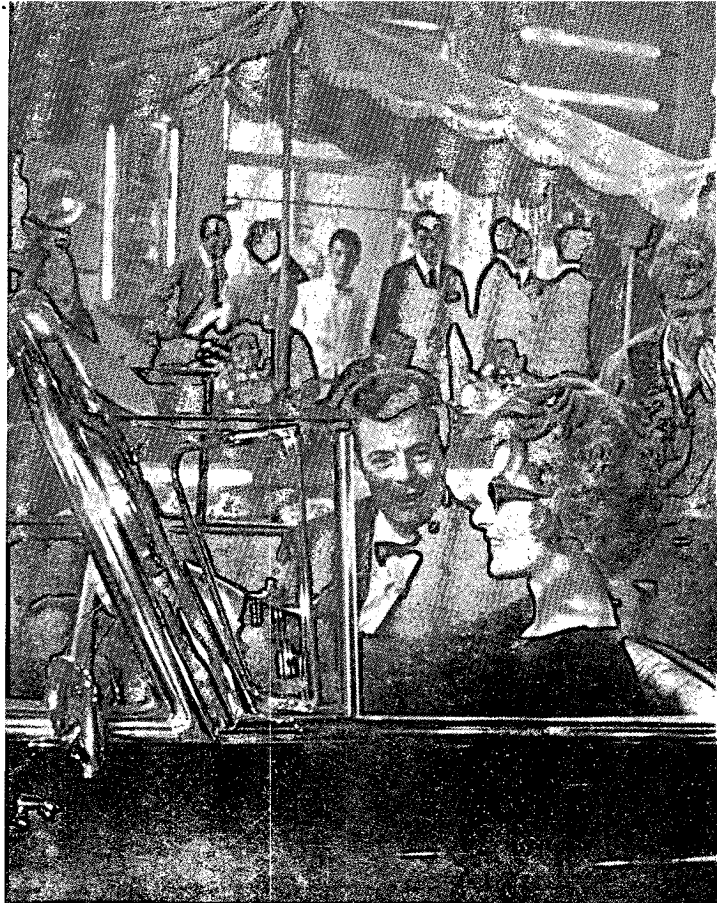
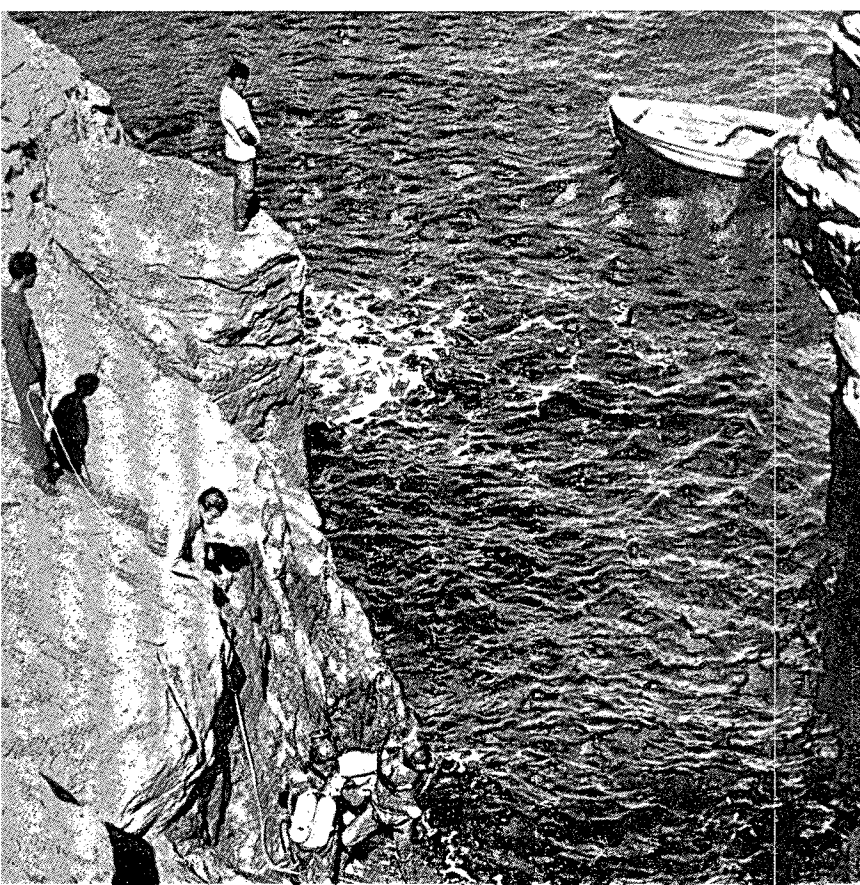
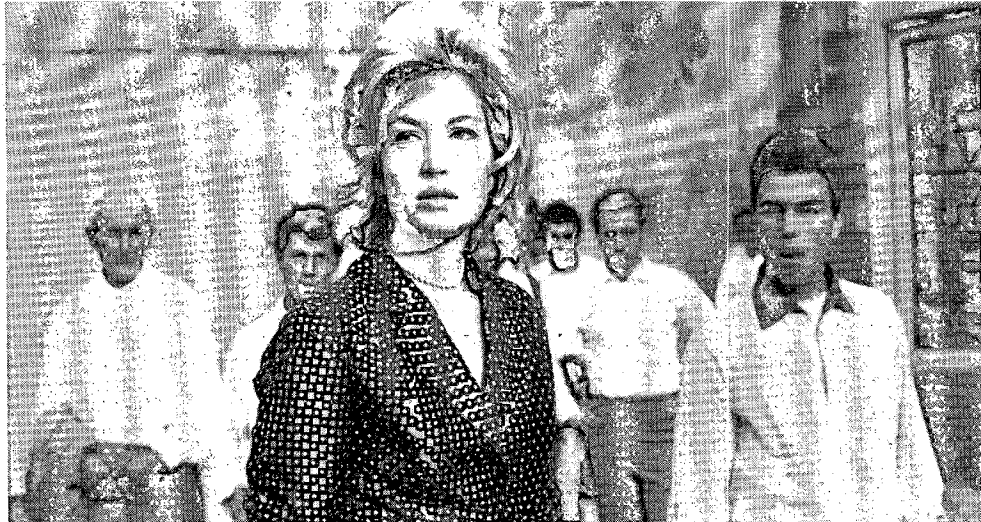
Dato l'alto livello professionale della maggior parte dei delegati, tra i quali era anche il russo Anatolij Andrejewicz Golownia, il cui passato appartiene ormai alla storia del cinema mondiale, le relazioni presentate, anche se — come vedremo — in alcuni punti completamente discordi, e le dotte e spesso appassionate discussioni che si sono avute, hanno posto il problema della formazione dell'operatore in termini sufficientemente precisi. Alla fine del Congresso si è potuto ancora una volta constatare che le concezioni più accettate sono pressoché due, che si differenziano, peraltro, più per sfumature che per contenuto di fondo. Da una parte v'è chi considera l'operatore da ripresa come collaboratore tecnico del regista, necessariamente però dotato di un certo gusto e di sufficiente sensibilità artistica, e dall'altra chi propende a ritenerlo collaboratore artistico, cui non deve far difetto una corretta, ma non necessariamente profonda, preparazione tecnico-professionale.

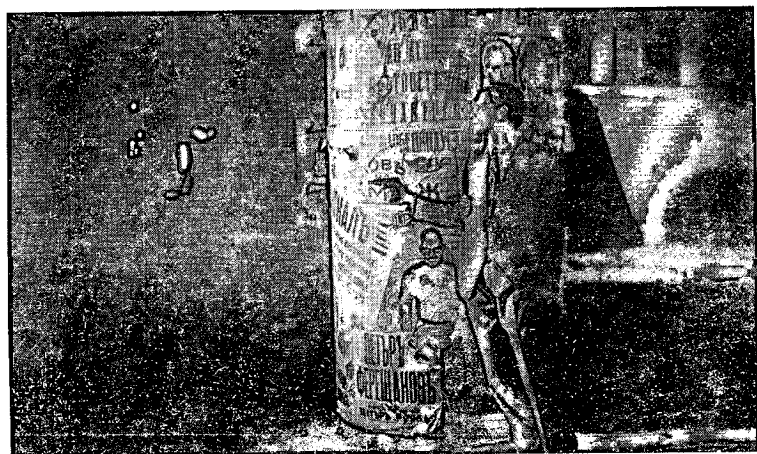
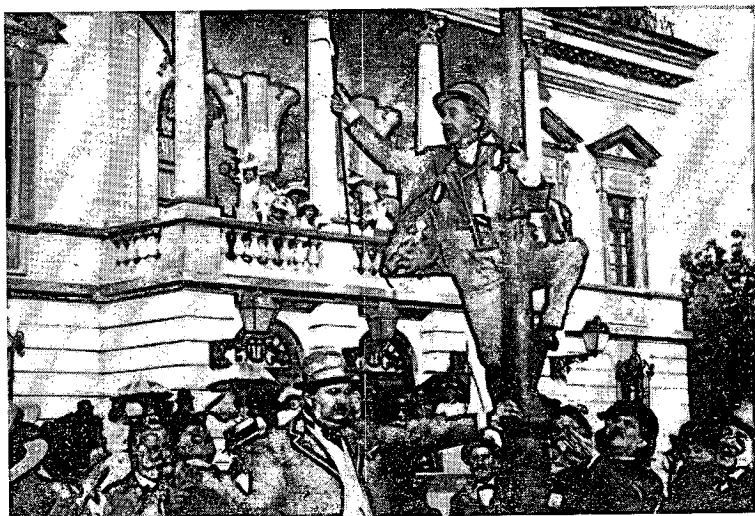
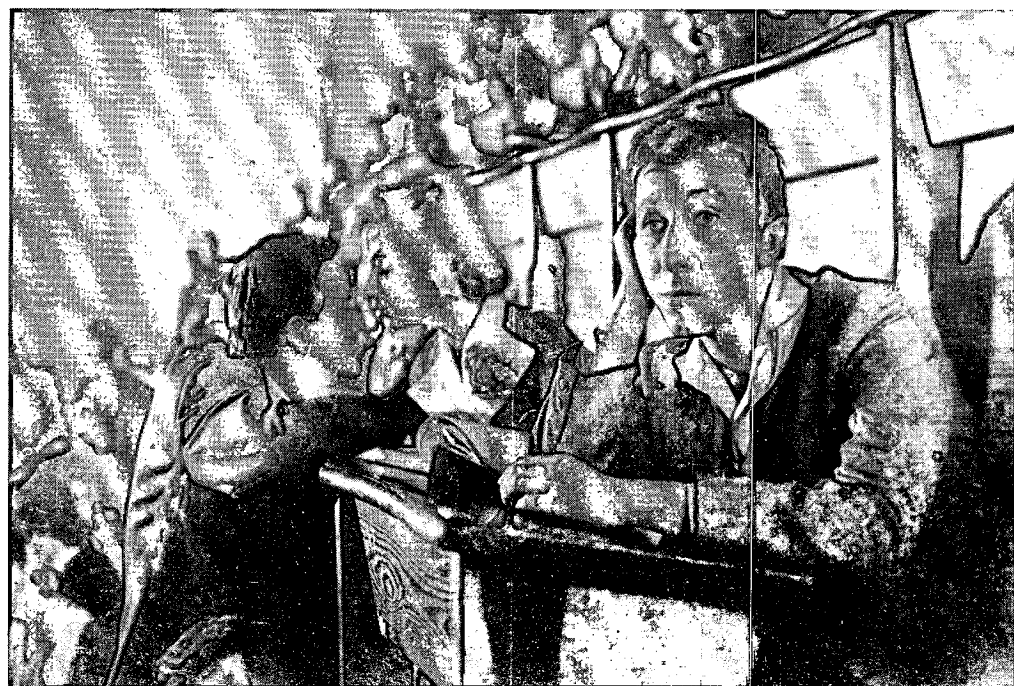
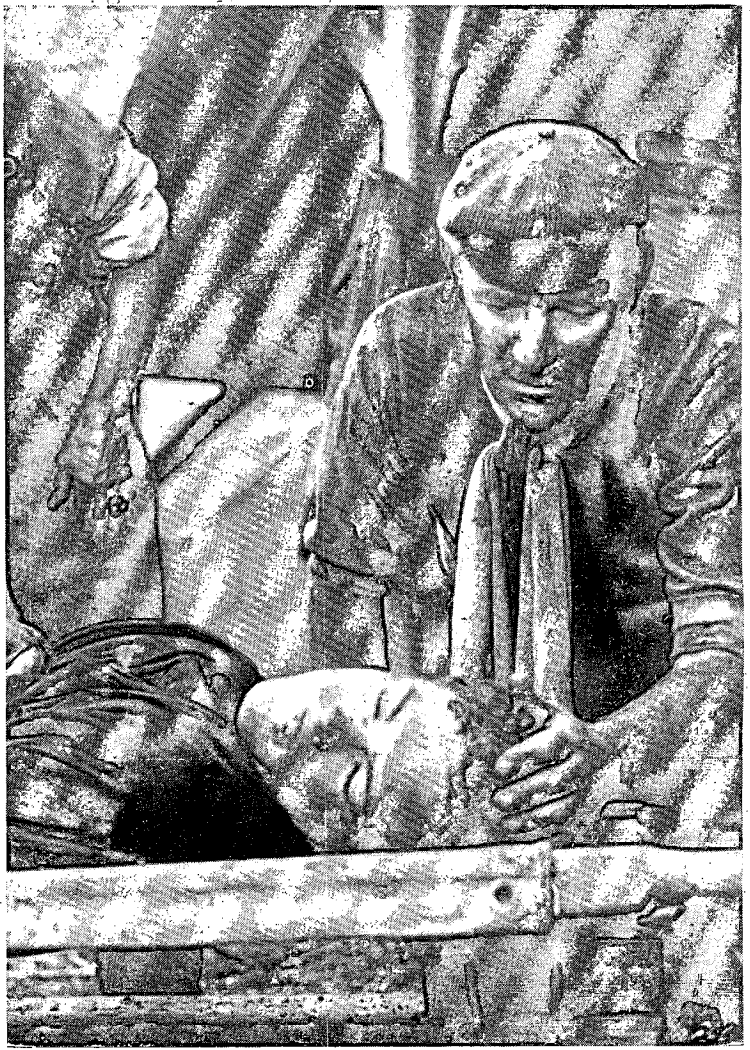
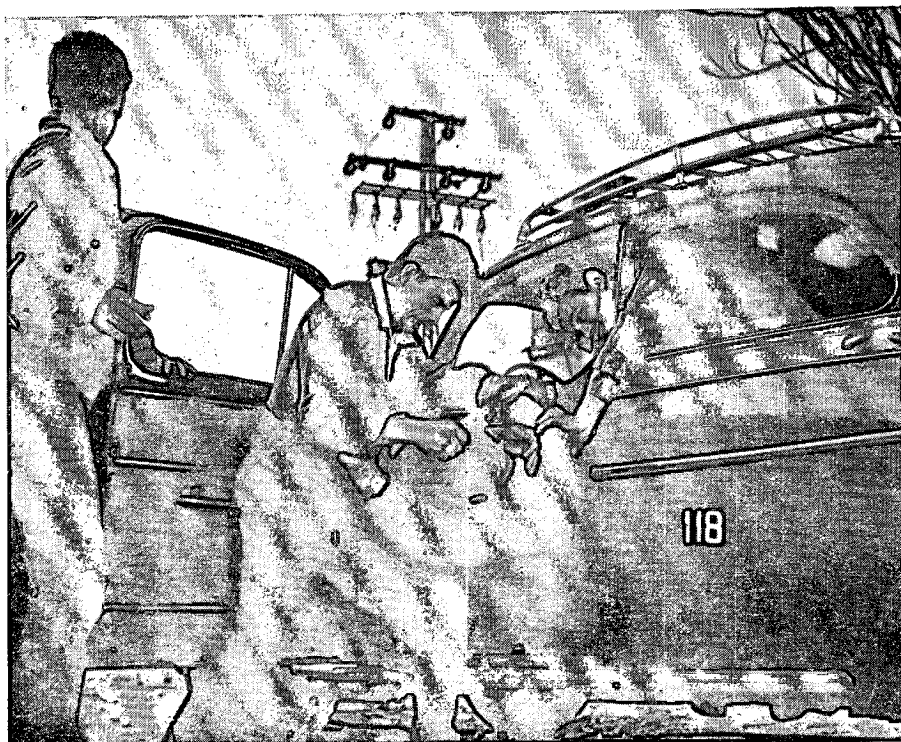
Questi due indirizzi si riflettono naturalmente nei sistemi di insegnamento nelle singole scuole, nella organizzazione dei corsi, nei programmi delle discipline impartite, nelle prove d'esame e nelle esercitazioni pratiche, nonché nei criteri impiegati per il reclutamento degli allievi (esami di ammissione, titolo di studio richiesto, eccetera). In verità, sull'organizzazione interna delle scuole e quindi dei corsi esercitano una influenza non trascurabile altri fattori, quali, ad esempio, i regimi politici vigenti, lo stato di sviluppo delle rispettive cinematografie sul piano della produzione industrializzata od ancora in fase artigianale, i sistemi di organizzazione della produzione che, sia pure per aspetti non troppo salienti, possono differenziarsi alquanto da paese a paese.

A questo riguardo dobbiamo dire che la differenza più facilmente evidente fra le scuole partecipanti al congresso è la diversa durata del corso per allievi operatori.

L'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) di Parigi ha un corso della durata di un solo anno, il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma di due anni, la scuola di Lodz, Di Mosca, di Praga, di Budapest e la maggior parte delle Università statunitensi hanno corsi di quattro o di cinque anni. Ne consegue che le due scuole di Parigi e di Roma, se vogliono fare qualche cosa di estremamente positivo, si trovano a dover considerare i propri insegnamenti (esami di ammissione, programmi ed esercitazioni) sotto l'aspetto della specializzazione e dell'approfondimento di una preparazione di base che deve già esistere nell'allievo, mentre le altre scuole, dai corsi più che biennali, possono impostare un programma che va dalla propedeutica alla specializzazione e quindi partire da premesse tutto affatto differenti. Le scuole di Parigi e di Roma operano quindi su elementi che già si sono avviati a studi e lavori nel settore della fotografia e del cinema, le altre possono prefiggersi il compito di una formazione più generale, che partendo dai primi rudimenti arrivi alla specializzazione professionale.

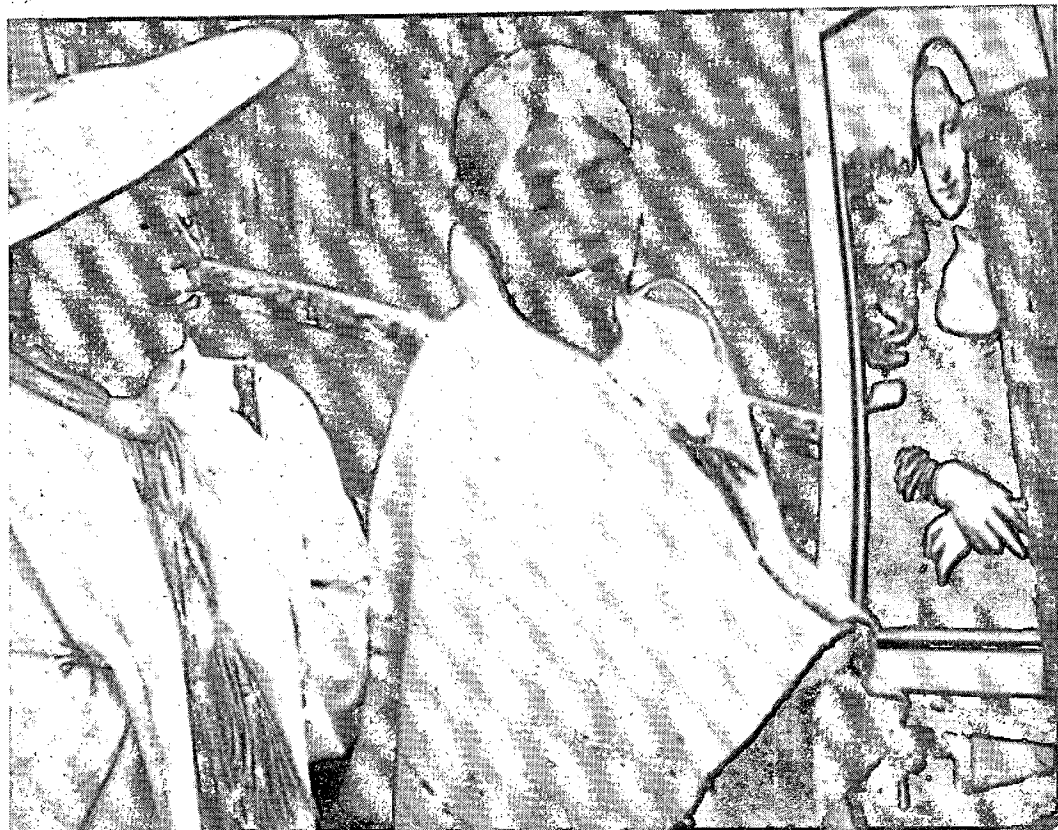
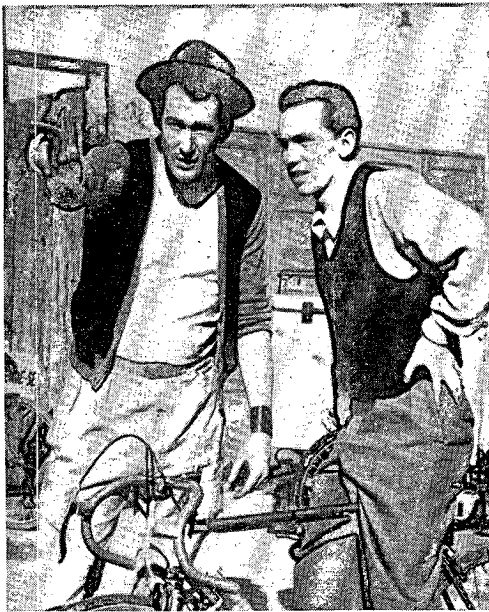
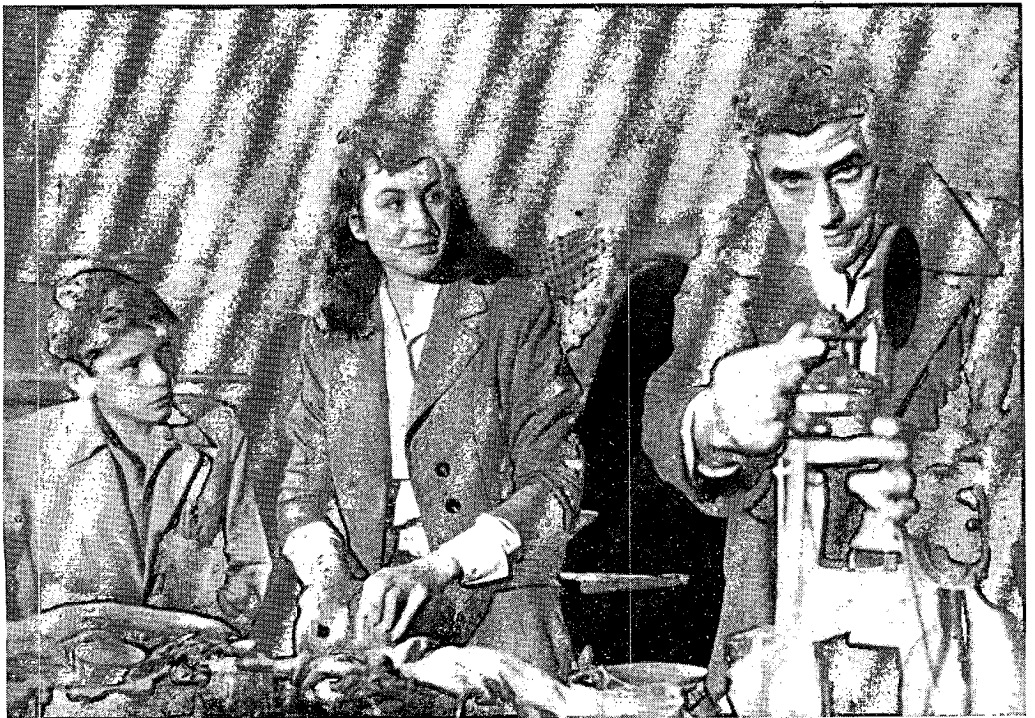
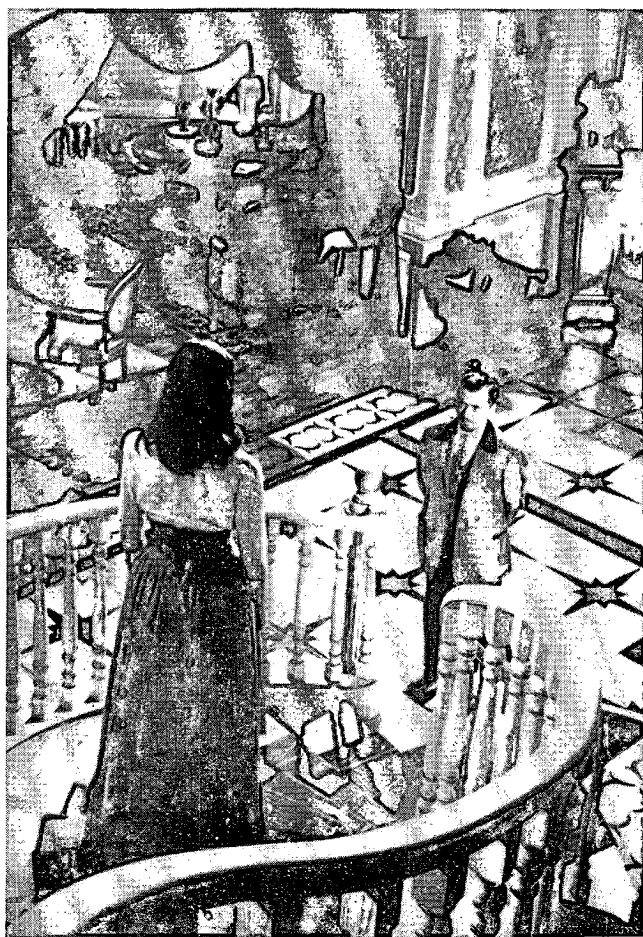
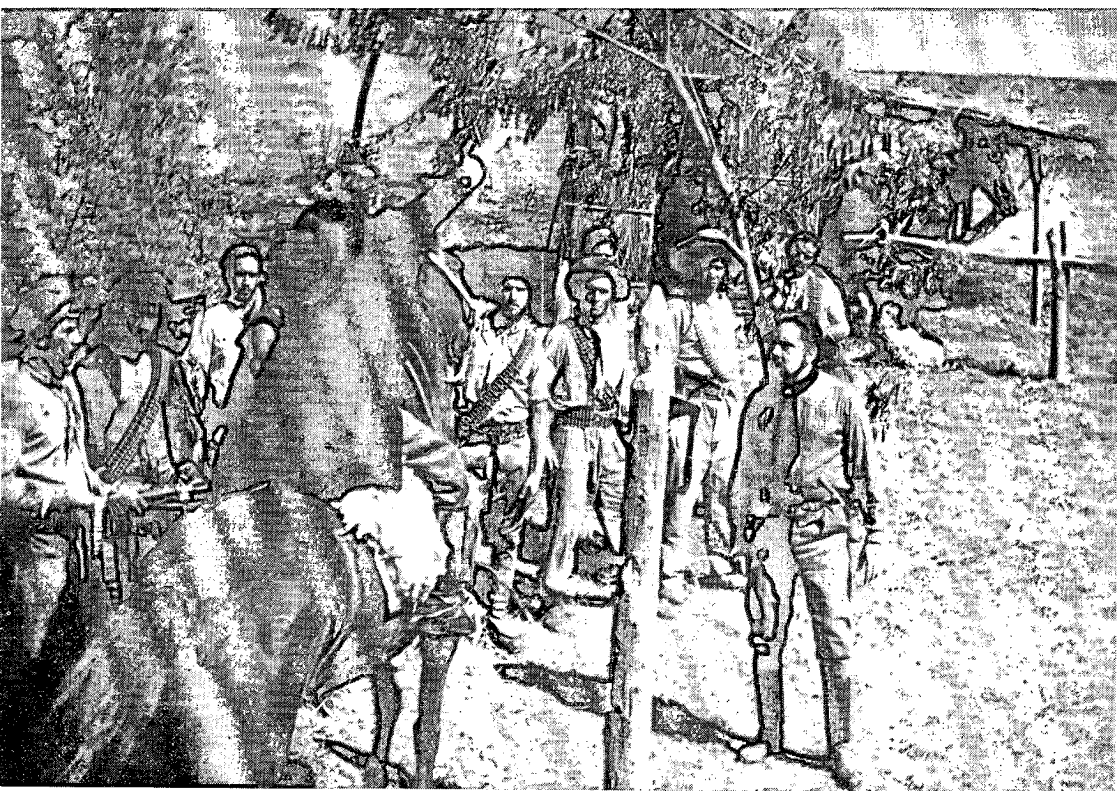
Esiste però un problema comune a tutte le scuole, qualunque sia la durata dei corsi, relativo ai criteri di selezione per il reclutamento degli allievi. L'IDHEC, che ha corsi di un solo anno, in genere attinge i propri allievi dalla Scuola tecnica di fotografia e cinematografia di Parigi e si propone, durante l'anno accademico, di mettere gli allievi, già diplomati dalla suddetta scuola, a contatto con gli studenti delle altre discipline cinematografiche ed in particolare con gli allievi registi, e dare loro nel contempo l'occasione di partecipare insieme alle riprese dei film di diploma. Compito questo notevolmente modesto sul piano della formazione tecnico-culturale, importante e proficuo per la pratica professionale. Per l'IDHEC quindi non si pongono gravi problemi per l'ammissione degli allievi. Per il Centro Sperimentale di Cinematografia, che dà per scontata la formazione dei candidati almeno sul piano della tecnica fotografica e dei primi elementi di quella cinematografica, si tratta invece di accertare con l'ausilio degli esami di ammissione il livello di questa supposta preparazione, nonché il grado dell'attitudine proiettata dal campo dilettantistico a quello professionale. Pertanto tutto lo sforzo del corso, per la intera durata del biennio, mira a trasformare un fotografo di talento o un cinesta dilettante in un valente direttore di fotografia cinematografica.

I programmi di studio, gli insegnamenti tecnici impartiti, le numerose esercitazioni filmate sono in stretta relazione con questo scopo, per il cui raggiungimento si cerca non solo di completare ed elevare il livello di studi precedentemente eseguiti, ma anche di sviluppare nell'allievo il gusto figurativo e la sensibilità, migliorandone, con conoscenze letterarie ed artistiche, la cultura, intesa non come sterile bagaglio ma solo come sprone per nuovi fermenti di idee e per felici spunti artistici. Il Centro Sperimentale di Cinematografia, in altre parole, vuole mettere l'allievo operatore nella condizione di cogliere le intenzioni del regista e di realizzarle adeguatamente, trasformandolo così nel più diretto e responsabile collaboratore del regista: «collaboratore nel senso di

FESTIVAL DI CANNES - *La dolce vita* (Italia) di Federico Fellini (Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Yvonne Fourneaux, Anita Ekberg).

L'avventura (Italia) di Michelangelo Antonioni (Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari).

Jungfrukällan (Svezia) di Ingmar Bergman (Max von Sydow, Birgitta Valberg, Birgitta Pettersson). A lato: *Telegrame* (Romania) di Gh. Nagy e Aurel Miheles. Sotto: *Parvi Urok* (Bulgaria) di Rangel Valchanov.

Never On Sunday (Grecia) di Jules Dassin (Melina Mercouri). Sotto: *Zezowate szczescie* (Polonia) di Andrzej Munk (Bogumil Kobiela).

Sons and Lovers (Gran Bretagna) di Jack Cardiff (Trevor Howard). Sotto: *Moderato cantabile* (Francia) di Peter Brook (Jeanne Moreau)

Los golfos (Spagna) di Carlos Saura (Manuel Zarzo). A lato: *Paw* (Danimarca) di Astrid Henning-Jensen (Jimmy Sterman, Edvin Adolphson). Sotto: *Kam cert nemuze* (Cecoslovacchia) di Zdenek Podskalsky (Jana Hlaváková, Miroslav Hornícek).

La prima Rassegna del cinema latino-americano - *Un guapo del 900* (Argentina) di Leopoldo Torre Nilsson (Alfredo Alcon, Arturo Garcia Buhr, Elida Gay Palmer).

Fin de fiesta (Argentina) di Leopoldo Torre Nilsson (Graciela Borges, Leonardo Favio). A lato: *Gente de la noche* (Argentina) di D. J. Kohon (Maria Vaner). Sotto: *Las rosas del milagro* (Messico) di Julian Soler.

El Jefe (Argentina) di Fernando Ayala (Alberto De Mendoza, Leonardo Favio). Sotto: *El negoción* (Argentina) di Simon Feldman.

Raíces (Messico) di Benito Alazraki. Sotto: *Chicas casaderas* (Messico) di A. Crevenna.

Na gargante do diabo (Brasile) di Walter Hugo Khoury (Odete Lara). A lato: *O grande momento* (Brasile) di Roberto Santos (Gianfrancesco Guarnieri, a ds.). Sotto: *Cara de fogo* (Brasile) di Galileu García (Alberto Ruschel).

Chao Bruto (Brasile) di Dionisio Azevedo. Sotto: *Ravina* (Brasile) di Ruben Biáfora.

partecipe della creazione artistica di quel tutto che è il film, nel quale, alla fine, non sono più sceverabili e analizzabili i singoli apporti creativi ». (1)

Il reclutamento degli allievi per le scuole che hanno corsi pluriennali si basa su altre premesse. Non dovendo e non potendo contare sull'esistenza di una preparazione specifica già acquisita dal candidato, gli esami di ammissione in quelle scuole si rivolgono all'accertamento di qualità ed attitudini artistiche generali, quali la immaginazione, la memoria visiva, il potere di associazione delle idee, l'attitudine al disegno e alla inventiva grafica, l'attitudine alla tecnica, eccetera. Presupposto essenziale per l'ammissione al corso di allievi operatori presso tutte le scuole presenti al Congresso è risultato il possesso da parte dell'aspirante di un titolo di studio di scuola media superiore (a contenuto tecnico o artistico), requisito quest'ultimo dal quale secondo l'avviso unanime dei congressisti non si può né si deve prescindere.

Fra i vari sistemi di esame per l'accertamento dei requisiti attitudinali esposti dalle varie delegazioni, il più interessante e il meglio congegnato ci è parso quello di cui si fa ampio cenno nella relazione della Scuola d'Arte drammatica e cinematografica di Budapest. L'esame è articolato in varie fasi e comincia con la prova della memoria visiva, consistente in una serie di domande rivolte all'aspirante allievo, riguardanti l'analisi e la descrizione di inquadrature o di immagini di film già visti. Segue poi un esame per accertare l'inclinazione dell'allievo alla fantasia. La prova consiste nell'invito, rivolto all'allievo, di concepire un piccolo racconto, avvalendosi di alcune fotografie, che debbono essere disposte in sequenze affinché acquistino il significato voluto. Segue poi una prova per l'accertamento della facoltà di osservazione e della rapidità dei riflessi e della capacità di analisi e di sintesi. Il candidato, cui viene consegnato un apparecchio fotografico, deve effettuare, in compagnia di uno specializzato che ha il compito, all'occorrenza, di dare consigli tecnici, una serie di fotografie che riassumano un avvenimento o fatto di cronaca sotto forma di reportage espresso in sequenze. Sulla base delle prove anzi esposte la commissione, che nel frattempo ha cercato di intuire le possibilità attitudinali dell'allievo, completa l'esame con un colloquio che verte su tutti i settori della cultura comprendente, fra l'altro, letteratura, architettura, pittura, teatro, musica, eccetera. La delegazione ungherese ha fatto però presente che, nonostante la cura posta nella scelta degli allievi, non sempre si riesce ad individuare in sede di esami gli elementi migliori e che durante il quadriennio si verifica una naturale selezione che, molto spesso, continua nella vita professionale.

Le delegazioni hanno anche esposto dettagliatamente i programmi di studio, più o meno vasti, più o meno a contenuto tecnico o artistico in relazione all'indirizzo generale della scuola. Non è questa la sede per una analisi critica delle differenti impostazioni, né è possibile metterle a raffronto perché manca l'unità di misura scardinata, per esempio, dalla differente durata dei corsi.

Il Congresso ha dato peraltro sufficienti indicazioni su quanto deve sapere e saper fare un operatore preparato e diplomato da una scuola. Egli deve conoscere a fondo le leggi dell'ottica, avere sufficienti nozioni di chimica, di elettrochimica, di sensitometria e di tutte le altre discipline tecniche attinenti,

(1) Dalla relazione presentata dalla delegazione italiana.

deve avere nozioni assimilate circa le possibilità espressive dell'immagine, conoscere la tecnica e le leggi dell'illuminazione, ma soprattutto deve avere una padronanza incondizionata dei mezzi tecnici e del materiale cinematografico da ripresa, affinché dalle complesse attrezzature che la scienza mette a sua disposizione egli sappia trarre, al momento giusto, il massimo delle possibilità di resa per raggiungere l'optimum dell'espressione sullo schermo.

Golownia, con l'autorità che gli deriva dal suo prestigioso passato e dalla sua esperienza didattica, — egli è attualmente insegnante titolare del corso di ripresa cinematografica dell'Istituto Nazionale del cinema dell'U.R.S.S. (Mosca) — ha precisato che, secondo il suo avviso, non bisogna eccedere nella preparazione tecnica dell'allievo operatore, perché le moderne apparecchiature cinematografiche consentono la soluzione immediata di tutte le difficoltà tecniche della ripresa, senza dover ricorrere ad accorgimenti di ripiego, escogitabili mettendo a frutto, come avveniva venti o trenta anni or sono, nozioni di carattere generale, ed ha insistito perché la scuola si proponga innanzi tutto di far emergere il talento, di svilupparlo ed indirizzarlo in senso artistico, dato che il contenuto essenziale dell'attività dell'operatore si identifica con l'arte e non con la tecnica.

Al riguardo egli ha detto fra l'altro: « Per fotografare un film è necessario possedere un'elevata matrice artistica. L'arte dell'operatore è chiamata ad esprimere innanzitutto la drammaturgia, il contenuto del film, ed è precisamente per questa via che essa diventa un vero processo creativo, un'arte indipendente che riflette la realtà della vita. Un problema importante dell'arte del cameraman *è la creazione dell'immagine essenzialmente artistica. Solo attraverso il lavoro, che l'operatore effettua sull'immagine, per le soluzioni che egli trova, per la sua maniera di aiutare l'attore ed il regista nella composizione delle inquadrature, l'arte del* cameraman *si esprime e si può apprezzare. Ed infine è grazie al lavoro comune dell'operatore e del regista che uno scenario prende quella forma artistica nuova che è il film. » Concordiamo in pieno con le parole e i suggerimenti di Golownia; qualche riserva invece per quanto si legge nella relazione della scuola di Mosca a proposito di come e con quali mezzi si deve attuare la preparazione artistica dell'allievo operatore. E' scritto nella relazione che l'operatore da ripresa deve anche conoscere a fondo i principi generali della regia e della drammaturgia e che, in sede di scuola, deve sperimentarsi a filmare scene e racconti da lui medesimo ideati.*

I delegati francesi, sia con la relazione presentata che nel corso delle discussioni, si sono dichiarati contrari alla confusione dei compiti del regista e dell'operatore. « Ciò che ci pare essenziale — hanno affermato — è che l'operatore sia preparato a comprendere il lavoro del regista e a collaborare con lui. Quindi partecipazione attiva più sul piano tecnico che su quello creativo. (...) Noi siamo persuasi che una cultura teorica da impartire all'operatore, comprendente tutti i settori e gli aspetti della cinematografia, presenta più pericoli che vantaggi. » (2)

La delegazione polacca ha affermato, per contro, di condividere pienamente la impostazione didattica dell'Istituto di Mosca ed ha aggiunto che un allievo

(2) Dalla relazione della delegazione dell'IDHEC.

operatore deve saper disegnare e dipingere e che presso la scuola di Lodz queste due discipline artistiche sono insegnate come materie fondamentali, al punto che le scenografie delle esercitazioni e dei film di diploma sono sempre concepite e realizzate dagli studenti del corso di ripresa cinematografica. Per la scuola di Lodz l'operatore, in conclusione, è un artista pittore che dipinge servendosi della macchina da presa.

Non sono stati dello stesso avviso né i rappresentanti dell'IDHEC, né quelli del Centro Sperimentale di Cinematografia, i quali ultimi hanno fatto osservare che la definizione artista-pittore può essere alquanto pericolosa. Artista-pittore sì, purché egli abbia conoscenza e coscienza della figuratività del film e quindi dei mezzi espressivi di questo, ad evitare che il suo apporto si esaurisca in un pittoricismo, fine a se stesso, che sarebbe alla fine contraddittorio proprio con l'essenza del film. I francesi si sono così espressi a questo riguardo: « L'operatore artista-pittore è un controsenso carico di conseguenze. (...) I nostri sforzi non debbono tendere a fare dell'operatore un falso autore drammatico, un falso pittore, un falso scenografo e neppure un semplice tecnico. Noi dobbiamo tendere a porlo in una situazione di familiarità con tutte queste differenti discipline permettendogli di individuare i problemi degli altri per meglio risolvere il suo. »

E' stato certamente questo il punto di maggiore interesse di tutti i lavori del Congresso ed anche quello che ha presentato la più grossa problematica. Siamo certi che tutti i delegati mediteranno su queste ultime considerazioni, e ne trarranno conseguenze per avvicinare i propri punti di vista. L'abbiamo già constatato in altre occasioni e specialmente nei due precedenti Congressi di Parigi (1958) *e di Roma* (1959), *durante i quali esponemmo, non senza riserva ed obiezioni, alcuni punti programmatici del C.S.C. e che poi abbiamo visto con soddisfazione adottati dalla maggior parte delle scuole.*

Durante i lavori congressuali non è mancato qualche richiamo alla realtà e qualche invito a scendere dagli spazi della pura speculazione all'osservazione quotidiana della produzione corrente, che spesso costringe regista, operatore, attori, eccetera, a lavorare in condizioni non certo ideali e qualche volta difficoltose nelle quali, specie l'operatore, è impegnato non davvero come un artista coautore, bensì come puro e semplice artigiano. Anche in questo lavoro di routine, nel quale gioca molto la disinvoltura a risolvere problemi di natura tecnica per mancanza di appropriati mezzi, secondo i delegati, l'operatore deve saper salvaguardare la dignità della propria professione ed ottenere anche in film mediocri una resa tecnica ineccepibile.

* * *

Per dare un'idea, la più completa possibile, di questo terzo Congresso, va detto che le relazioni e le discussioni sono state intercalate con proiezioni di film che illustravano praticamente il tema del Congresso e dei film di diploma realizzati dagli allievi a fine corso. I film proiettati son apparsi buoni per pulizia tecnica e per contenuto. Il Centro Sperimentale ha presentato, oltre ai film di diploma La torraccia *di Giuseppe Ferrara e* Camicie sporche *di Fernando Morandi, il cortometraggio* Note sul colore, *realizzato dagli allievi della sezione di ripresa, con la supervisione dell'insegnante Carlo Nebiolo ed*

ha certamente dato con questa proiezione, come da unanime riconoscimento dei congressisti, il maggiore contributo scientifico ai lavori della riunione. La copia del documentario, per espressa richiesta del Direttore Jerzy Toeplitz, organizzatore del Congresso, è stata lasciata in dono alla scuola polacca.

Attiva è stata la presenza delle autorità locali e dei cineasti polacchi. I lavori del Congresso sono stati inaugurati presso la Scuola di arte drammatica e cinematografica di Lodz e chiusi a Varsavia dal Ministro della Cultura nel corso di una conferenza stampa e di un ricevimento offerto in onore dei delegati.

LEONARDO FIORAVANTI

La prima rassegna del cinema latino-americano

Il lettore non si meravigli se il presente rendiconto, relativo alla prima Rassegna del cinema latino-americano, si ridurrà sostanzialmente ad una appendice del mio precedente «rapporto sulle cose di Argentina». L'Argentina è stata infatti il paese che a Santa Margherita ha figurato più consistentemente, in ogni senso. Non che sia mancata la presenza degli altri paesi, intendiamoci. Ma quello che dispone di una produzione più numerosa — il Messico — ha da un lato dimostrato scarso interesse per la manifestazione, dall'altro equivocato sulla sua natura e le sue finalità, ed ha inviato quindi in prevalenza film per ragazzi ed in vario modo edificanti, i quali hanno posto in spietata evidenza parecchi tra i peggiori difetti di quella cinematografia, lasciando completamente in ombra le sue sporadiche virtù. Pacchianamente vistosi, con il loro grossolano impiego del grande schermo e del colore, film come Chicas casaderas *(risibile «fumetto» matrimoniale, che reca la firma di un regista altra volta non disprezzabile, Alfredo B. Crevenna), come* Paraíso escondído *di Raphael J. Sevilla e Mauricio de la Serna e* Un chico valiente *dello stesso De la Serna (storielle di «colore locale» a base di bambini, animali, eccetera), come* La caperucita roja *di Roberto Rodriguez (ovvero l'immortale «Cappuccetto rosso», evocato senza alcun gusto), come* Las rosas del milagro *di Julian Soler (oleografia storico-religiosa), non meritano davvero commenti di sorta. Soggiungerò che un altro aspetto deteriore del cinema messicano, quello melodrammatico, sadico, tonitruante, è stato rappresentato alla Rassegna da* Los salvajes *di Rafael Baledón, già doverosamente esecrato all'epoca della sua presentazione a Venezia nel 1957. A chiudere la Rassegna ed a far comprendere agli indotti che il cinema messicano non è* tutto *dedito al peggiore folclore melodrammatico, eccetera, è giunto* Raíces *di Benito Alazraki, l'affascinante film in quattro episodi di impronta neorealistica, che apparve a Venezia nel 1954 e che rappresenta tuttora il frutto più nobile e maturo dell'attività di quel gruppo di cineasti (Manuel Barbachano Ponche, Carlos Velo, eccetera), sui quali il neorealismo ha esercitato una influenza decisiva e positiva, ma la cui attività è purtroppo, per forza di cose, eclettica o saltuaria. (Tramontati l'astro ed il mito dell'*indio *Emilio Fernandez, l'altro punto di forza del cinema messicano — dove quantità è più che altrove sinonimo di disinteresse per la qualità — è costituito dall'attività*

di Luis Buñuel, regista discontinuo e discutibile, ma senza dubbio stimolante, anch'egli rimasto assente dalla Rassegna.)

A questo punto occorre far notare anzi tutto che alcuni dei film ricordati, pur presi in esame dalla commissione di selezione, non sono stati presentati in pubblico, in quanto — giunti all'ultima ora e trattenuti poi da impacci burocratici doganali — non hanno avuto in tempo il visto della commissione di censura, la quale ha giurisdizione su tutti i festival italiani, ad eccezione di quello di Venezia. Ora, se da un lato è passabilmente spiacevole ed assurdo (gli stranieri se ne meravigliano assai) che i film destinati ad una manifestazione internazionale siano soggetti a censura, dall'altro è deplorevole ed inammissibile che gli organismi ed i privati dei diversi paesi non si curino affatto di rispettare i termini prescritti per la spedizione delle opere. (Quanto alla direzione della Rassegna, essa non ha trovato in ogni paese rappresentanti avveduti e solerti.) Erano brutti film quelli rimasti esclusi, per i sopra accennati motivi, dalla proiezione pubblica, sia ben chiaro. Ma la questione di principio non è per questo meno valida.

La seconda osservazione è che dei film sopra elencati solo una parte hanno potuto entrare in competizione, e cioè quelli che, conformemente al regolamento, non erano stati prodotti in data anteriore al 31 dicembre 1957 né erano stati mai presentati a qualsivoglia titolo in Europa. Questo regolamento era stato suggerito dal desiderio di dare alla Rassegna una decisa impronta di serietà e di attualità. A conti fatti, esso si è risolto in un handicap, *specie trattandosi di una prima edizione: diverse tra le opere notevoli apparse a Santa Margherita sono rimaste infatti fuori concorso: da* Raíces *agli argentini* El secuestrador *e* La caída *di Leopoldo Torre Nilsson (il caso di* Fin de fiesta *dello stesso Torre Nilsson è un po' diverso: il film era infatti «di passaggio» per Berlino, festival cui era stato destinato dalle autorità argentine). Alla luce di questo regolamento si spiega la decisione iniziale presa dalla commissione di selezione (Bonicelli, Casolaro, Castello, Morandini, Segala), la quale ha preferito rinunziare a scegliere, e tutto ammettere in concorso, piuttosto che rifiutarsi di coprire tre o quattro degli otto posti previsti per la competizione oppure farli occupare da film sprovvisti di qualsiasi titolo.*

Si spiega anche l'imbarazzo in cui si è trovata l'autorevole giuria (Rossellini presidente, Bastide, Cavallaro, Fernandez Cuenca, Gillett, Morin, Munk, Varda), la quale ha finito per segnalare cinque film (gli argentini El jefe, Un guapo del 900 *ed* El negoción *e i brasiliani* Na garganta do diabo *e* O grande momento), *attribuendo il Giano d'Oro ad una nazione (l'Argentina), anzi che ad un film, secondo il disposto del regolamento (in fondo, questo film si sarebbe anche potuto trovare:* El jefe, *per esempio). Altri riconoscimenti sono andati poi a Torre Nilsson per la regia, alla casa di produzione Angel (cioè ancora a Torre Nilsson ed al suo socio Nestor Gaffet, un ex critico) per la sua ricerca della qualità, a Edla van Steen di* Na garganta do diabo *per l'interpretazione. Più libera si è certamente trovata la giuria dei documentari (Alberti, Bianchi, Cicciarelli, Lucci Chiarissi, May), la quale non aveva da tener conto di alcuna restrizione: tutti i documentari proiettati andavano considerati in competizione, per vetusti o sfruttati in Europa che fossero: si sono così rivisti saggi di un suggestivo e raffinato formalismo, come* Reverón *di Margot Be-*

nacerraf (Venezuela) e come Turay, enigma de las llanuras *di Enrico Gras (Uruguay).*

E insieme si sono visti saggi di un neorealismo sociale e polemico, come Buenos Aires *di David José Kohon (Argentina), regista che sta attualmente realizzando il suo primo lungometraggio per la Angel (di questo notevole documentario ho già parlato nell'articolo precedente), o come i documentari prodotti dal cubano e statale I.C.A.I.: in particolare,* La vivienda, *che svolge lo stesso tema di* Buenos Aires, *cioè quello del diritto alla casa, con la contrapposizione polemica delle malsane* bidonvilles *ai quartieri residenziali ed appariscenti di una città come La Havana. Un po' prolisso ed insistente (nelle immagini come nel commento parlato),* La vivienda *ha una sua autenticità, una sua sincerità, una sua vivezza di osservazioni, unite ad una nitidezza di realizzazione, che fa sperar bene per il futuro della giovanissima cinematografia cubana. (Purtroppo, i suoi primi film a soggetto — frutto anche del soggiorno di Zavattini a Cuba — non sono stati terminati a tempo per l'invio a Santa Margherita. Dove, per ragioni diverse e non ben chiarite — c'entrano i poteri discrezionali dell'Instituto Nacional de Cinematografía? —, è mancato purtroppo anche un altro saggio che dimostra l'influenza del neorealismo su certo recente cinema latino-americano:* Rio Abajo *dell'argentino Enrique Dawi.)*

E ancora si è visto Estadio *di Juan Berend, « esercizio di stile », d'un gusto che « fa molto Argentina », richiamando il ricordo di certe esercitazioni care alla nostra stagione cinegufistica: definizione, questa, che non vuol affatto avere una intonazione spregiativa (caso mai limitativa), perché quella sintesi della effimera vita di uno stadio calcistico (da un silenzio ad un altro) reca l'impronta di un talento e di una sensibilità visivo-sonora. Tra gli espositori di cortometraggi sono stati presenti anche la Bolivia, con un velleitario filmetto narrativo-etnografico,* Vuelve Sebastiana *di Jorge Ruiz, il Brasile, il Cile, il Guatemala ed il Peru, il quale è uscito inopinatamente vincitore dalla competizione, essendosi la giuria lasciata incantare da due documentari di Manuel Chambi:* Carnaval de Kanas *e* Lucero de nieve, *volti ad illustrare feste e cerimonie andine. Essi (il secondo, più che altro) sono dotati di una loro indubbia suggestione, perché mostrano dei paesaggi pittoreschi, dei volti affascinanti, dei costumi decorativi, attraverso inquadrature che spesso, isolatamente prese, denotano un senso della composizione e del colore (le riprese sono notevoli anche dal punto di vista cromatico). Ma — a parte il fatto che di folclore peruviano del genere il cinema ne ha già mostrato in abbondanza (i frequentatori di un non lontano festival di Trento ne sanno qualcosa) — i film di Chambi sono rimasti incompiuti e* non montati *per mancanza di denaro. Il che, se può renderci simpatico l'autore, non ci autorizza a considerare le sue alla stregua di opere compiute, giudicabili o addirittura preferibili a quelle di cineasti di riconosciuto valore. Resta anzi da vedere se quel materiale, pur tanto gradevole a vedersi, sia suscettibile di un montaggio, con quelle panoramiche bruscamente interrotte e sopra tutto con quella incapacità di far sì che le immagini, al di là del loro valore decorativo, ne abbiano uno propriamente « documentaristico », facendo capire il senso di un rito. Insomma, potrò sbagliarmi, ma il Chambi di* Lucero de nieve *è per ora soltanto un dilettante dotato di un suo senso*

dell'immagine, il quale ha saputo scegliere un materiale folcloristico che appaga l'occhio, e a questo si è fermato.

Torniamo ai lungometraggi, tra i quali hanno fatto semplice atto di presenza, fuori competizione, un film cileno, Así es Hollywood *di Jorge Délano, ed uno venezuelano,* Amanecer a la vida *di Fernando Cortes. Numerosa è stata la rappresentanza brasiliana: sei opere, oltre una settima, che soltanto la commissione di selezione ha veduta:* Pega ladrao, *una fiacca riduzione del delizioso* Emil und die Detektives *di Erich Kästner in chiave brasilera. Delle sei, la migliore è risultata quel* Na garganta do diabo *di Walter Hugo Khoury, su cui ho già altra volta riferito al lettore e che ha guadagnato, direi, ad esser rivisto, pur confermando certi suoi limiti ed acerbità. Fra le altre, io sarei propenso a dare la preferenza a* Cara de fogo *di Galileu García, novelletta paesana gracilissima, se pur non priva di garbo, almeno nella prima parte. La giuria ha invece preferito* O grande momento *di Roberto Santos, volonteroso bozzettino con pretese (neo)realistico-sociali, il quale ha per impegnato protagonista quel Gianfrancesco Guarnieri, apparso di recente sulle scene romane, quale autore e interprete principale di* Gimba. *A* Ravina *di Ruben Biafora, faticoso e alquanto ridicolo e mal recitato film psicologico di ambizioni « wyleriane » va attribuito il primato della pretenziosità, mentre* Chao Bruto *di Dionisio Azevedo è una specie di convenzionale* western *(ben lontano dall'estro del* Cangaceiro*) e* O preço da vitoria *di Osvaldo Lebre de Sampaio uno stiracchiato raccontino psicanalitico su di un campione di calcio, tecnicamente realizzato con diligenza.*

E veniamo all'Argentina, che ha figurato (in o fuori concorso) con due film di Lucas Demare (una commediola ad uso del popolare Luis Sandrini, Mi esqueleto, *ed un mélo populista già apparso nel 1958 all'informativa veneziana:* Detrás de un largo muro*); uno di Francis Lauric (*El hombre señalado, *dilungato bozzetto bonearense, basato sulla vetusta trovata di un biglietto di lotteria vincente, il quale passa di mano in mano perché nascosto in un vecchio cappello: si pensa a tanti, più o meno illustri, modelli e si lamenta che l'autore non abbia saputo decidersi tra il ritmo del* vaudeville *ed il gusto del minuto realismo bozzettistico, approdando ad un risultato ibrido, assurdo e macchiettistico sul piano del realismo sia pure minore, prolisso e zoppicante sul piano del ritmo); uno di Ruben W. Cavallotti (*Procesado 1040, *pallido aneddoto, basato su una commedia uruguayana e relativo ai guai di un pacifico borghese, finito in galera per aver tagliato una pianta rampicante del vicino, la quale lo infastidiva: le conseguenze cui può portare la macchina della legge, una volta messa in moto, meritavano altro trattamento, altro tono, o in senso tragico oppure in senso grottesco); uno di Simón Feldman (*El negoción, *che, rivisto, conferma certo suo insolito sapore); uno di Fernando Ayala (*El jefe, *che può anche guadagnare da una seconda visione, la quale conferma il suo nerbo narrativo, pur se influenze, specie americane, vi sono visibili); e i quattro di Torre Nilsson, che ha così avuto una specie di una piccola mostra personale.*

E' accaduto purtroppo che — dei quattro film presentati — il « minore », il meno personale fosse proprio il più recente, quello che prendeva parte alla competizione, con carattere di novità assoluta mondiale: Un guapo del 900. *Il*

fatto è che Torre Nilsson non ama lavorare sulla base di testi teatrali (preferisce trarre spunto da testi narrativi, che non lo vincolano ad un « taglio » di racconto diverso da quello cui è avvezzo), mentre Un guapo del 900 *deriva da un dramma — assai fortunato e, pare, notevole — di Samuel Eichelbaum. Il soggetto dell'opera ha un suo fascino: esso riguarda un giovane* guapo *— una specie di « bravo » —, il quale è al servizio di un influente uomo politico dell'inizio del secolo e si sente a lui legato da un vincolo di assoluta dedizione, tipicamente argentino — ci si assicura — nelle sue componenti e nei suoi riflessi. Avendo scoperto che la bella moglie del proprio anziano padrone tradisce il marito con il suo giovane e brillante avversario politico e avendo constatato che il marito non reagisce di fronte alla situazione e preferisce fingere di ignorarla, il* guapo *si sostituisce a lui ed uccide l'amante. Sospettato, egli viene messo in prigione, ma il suo ex padrone si rifiuta di muovere un dito per trarlo d'impaccio, desiderando continuare a rimanere estraneo alla situazione. Le insistenze della madre dell'arrestato finiscono tuttavia per indurre l'uomo politico ad intervenire in favore del* guapo. *Ma, una volta uscito di prigione, il giovane si rende conto che quel suo delitto era stato diverso dagli altri, commessi in passato in qualità di semplice mandatario. Non assumendosi l'uomo politico la paternità di un delitto suggerito dal desiderio di difendere il suo onore, il* guapo *avverte per la prima volta la responsabilità di un crimine commesso, e si decide quindi a confessarlo alla polizia. L'interesse del racconto risiede sopra tutto nel singolare codice d'onore che sta alla base della condotta del* guapo, *la cui psicologia, pur così chiusa ed enigmatica, ha una sua comprensibilità e coerenza. Purtroppo, gli altri personaggi risultano quasi tutti alquanto generici (il marito, l'amante) o retorici (la madre del* guapo*), mentre lo sfondo della Buenos Aires* début de siècle *non riesce ad assumere pienezza e verità di rilievo attraverso i rapidi e un po' convenzionali scorci che ce ne sono offerti.* Un guapo del 900 *rimane comunque un film più che decoroso, ma sopra tutto dotato di un rilevante interesse sociologico, basato com'è su due motivi, su due miti centrali e tradizionali del mondo argentino:* machismo *e* caudillismo *(del resto, questo non è che un aspetto di quello). Non per nulla tali motivi sono stati ampiamente dibattuti in sede di* symposium: *un convegno di sociologia applicata al cinema, la cui organizzazione è stata fatica particolare di Amos Segala e che ha tenuto occupati per diversi giorni, in discussioni a davvero alto livello, un buon numero di specialisti di svariati paesi (relatori generali Leopoldo Zea e Edgar Morin, relatori specifici Dominique Aubier per la sezione messicana, Alfred Metraux per quella argentina e Roger Bastide per quella brasiliana). Tornando ad* Un guapo del 900, *va sottolineato pure il fatto che il film testimonia ancora una volta della coerenza d'interessi del regista, il quale aveva già affrontato di recente, e con assai diversa angolazione ed impegno, il tema del* caudillismo *in* Fin de fiesta. *E' stata utile pure la « seconda visione» degli altri film di Torre Nilsson, che la rassegna di Santa Margherita mi ha consentito di avere. Debbo dire, per esempio, che a mio avviso un film come* El secuestrador *guadagna, ad essere rivisto: il ricorrere d'un gusto spesso sadico o comunque discutibile non urta più come la prima volta e si conferma tramite per la manifestazione di una certa carica inquietante, propria del regista e della sua scenarista. A parte il fatto che in* El secuestrador *il delicato*

personaggio della fanciulla — finemente tratteggiato da Maria Vaner — ed il gruppo dei ragazzini « terribili » (assai ben diretti) costituiscono delle presenze vive. Le quali trovano riscontro nei personaggi in certa misura affini de La caída *(anche in questo film vi sono al centro del racconto una fanciulla « pura » ed un gruppo di ragazzini « terribili »), opera alquanto diversa come tematica ed ambientazione, ma che al tempo stesso rappresenta la continuazione della precedente (e, in qualche modo, de* La casa del ángel, *per quanto possa giudicare da quel che so di questo film a me sconosciuto): per quella sua vibrazione fantastica, per quella sua febbrile morbosità, per quel suo impiego di contrasti, di simbologie, di violentazioni espressionistiche.* La caída, *che è opera più equilibrata e matura di* El secuestrador, *guadagna anche di più ad essere rivisto: pur se l'ambiguità voluta del finale lascia perplessi, il giuoco sottile delle psicologie e dei rapporti tra i personaggi, la suggestione dell'ambiente trovano miglior luce che ad un primo esame. Dato il deciso affermarsi di interessi realistici nel più recente* Fin de fiesta, *sarà interessante vedere quale direzione prenderà la prossima attività di Torre Nilsson, quale peso continuerà ad avere nella sua opera la componente « fantastica », quali sviluppi avrà il processo di « decantazione » in atto nel mondo del regista, con relativa liberazione dalle molte scorie di vario genere che lo intorbidiscono.*

*La presenza dei film argentini è stata resa più massiccia dal fatto che a tale cinematografia era stata quest'anno riservata la sezione retrospettiva della rassegna, la quale si è ahimé risolta in una specie di « museo degli orrori ». Occorre avvertire anzi tutto che tale retrospettiva non era quella che la Cinemateca Argentina aveva in origine ideata. La mancanza di contributi finanziari da parte sia dei produttori di certi film sia dell'Instituto Nacional de Cinematografía ha fatto sì che dalla selezione risultasse completamente assente l'opera di Lucas Demare, pur tanto rappresentativa, in un determinato periodo sopra tutto, d'un certo stile popolaresco ed istintivo, traente ispirazione da una realtà nazionale (*La guerra gaucha, *eccetera), e con essa mancassero film come* Viento norte *di Mario Soffici, come* La fuga *di Luis Saslavsky, come* El crimen de Oríbe *di Leopoldo Torre Nilsson e Leopoldo Torres Ríos (di quest'ultimo — padre di Torre Nilsson — sarebbe stato interessante poter vedere anche film come* La vuelta al nido, *eccetera) e via dicendo. A conti fatti la retrospettiva coprì soltanto il periodo 1939/41, con in più qualche saggio di cinema muto, dai cortometraggi « primitivi »* Cinematografía parlante, Ascensión del globo Huracán, Creación del himno nacional *al famoso* Nobleza gaucha *di Humberto Cairo e José González Castillo (1915), film del quale si è potuto vedere un brano caratterizzato da un arioso senso degli spazi, che fa pensare alla* horse opera *statunitense. I sei film sonori presentati denotano quasi tutti estrema angustia di orizzonti, congenito provincialismo, dipendenza da schemi ovvii, da servitù molteplici, conscie ed inconscie, nei confronti di modelli per lo più meschini. Se* Así es la vida *di Francisco Mugica (1939) ricalca lo schema di* Cavalcade, *seguendo parallelamente (sulla base di una commedia di successo) la storia di una famiglia e quella dell'Argentina dal 1908 al 1939, in* Los martes, orquídeas *dello stesso regista (1941) si respira piena aria di « telefoni bianchi » (e perfino l'invenzione fa pensare a* Due dozzine di rose scarlatte, *con assai minor garbo). I film di Mugica (e non soltanto essi) richiamano irresi-*

stibilmente il ricordo di certa mediocre o squallida produzione italiana dell'epoca 1930-43, al punto che vien fatto di identificare ad ogni momento gli interpreti con quelli allora in auge nella commediola borghese o paesana all'italiana (le macchiette dilagano). A proposito di commedia paesana, il punto più basso della retrospettiva fu raggiunto da El inglés de los güesos *di Carlos Hugo Christensen (1940), storia di un archeologo inglese al lavoro nella pampa, di un'idiozia e goffaggine più unica che rara (anche se mi si assicura che il romanzo di Benito Lynch da cui il film trae ispirazione è opera degna di attenzione). In* Y mañana seran hombres *di Carlos Borcosque (1939) l'influenza più evidente è quella di certo cinema americano (ed anche francese), relativo alla delinquenza minorile, al contrasto fra il metodo di rieducazione coercitivo e quello comprensivo, eccetera. Ma si tratta di una copia convenzionale e grigia.*

Dei due film di Mario Soffici inclusi nella retrospettiva, il secondo, Héroes sin fama *(1940), si è dimostrato, con la sua sciatteria e meschinità di impostazione, del tutto impari al tema: la lotta del giornalismo indipendente contro la corruzione politica in una città di provincia. Rimane* Prisioneros de la tierra *dello stesso Soffici (1939), che è uno dei «sacri testi» del cinema argentino e che è stato senza dubbio l'opera più notevole tra quelle apparse a Santa Margherita. Ispirato ad alcuni racconti di Horacio Quiroga,* Prisioneros de la tierra *viene considerato oltre oceano come una autentica tragedia argentina, la tragedia — scrive Jaime Potenze — «degli operai che lavorano nelle piantagioni della foresta, alla mercé di proprietari inumani che li trattano come schiavi». Lo stesso Potenze sottolinea il fatto che nel 1939 un film che volesse essere anche un documento sociale rappresentava qualcosa di inedito per l'America del Sud e chiarisce che Soffici seguì una duplice direzione: «da un lato, descrisse i rapporti dei personaggi con le forze della natura e, dall'altro, l'inumanità dei proprietari di fronte ai loro subalterni». Tutto ciò è certamente vero e lodevole, sul piano delle intenzioni; ma, se fosse vero anche quello che Potenze sostiene, e cioè che* Prisioneros de la tierra *è «il miglior film sudamericano di tutti i tempi», si sarebbe tentati di concludere che* il cinema argentino non esiste, *per lo meno fino al 1950 Dobbiamo infatti riconoscere che* Prisioneros de la tierra *è un film nazionale, un film sincero, un film autentico nella sua fonte di ispirazione, ma anche rilevare che il linguaggio di Soffici va raramente oltre una decorosa convenzione melodrammatica (sia pure non priva di efficacia e aliena da fastidiose ridondanze ed eccessi): convenzione accentuata da frequenti ed irritanti ricostruzioni in istudio. Ancora una volta, più che a precedenti statunitensi più o meno significativi, vien fatto di pensare, che so, a* Passaporto rosso *(con qualche vantaggio complessivo per Soffici).*

L'Argentina non è stata presente soltanto con numerosissime opere, ma anche con una folta delegazione, che includeva registi (Leopoldo Torre Nilsson e Francis Lauric), attori (Gilda Lousek, Guillermo Murray, Arturo García Buhr, Jorge Salcedo), produttori (Nestor Gaffet), critici (Carlos J. Ferreira), scenaristi (Helvio I. Botana, Beatriz Guido, Ulyses Petit de Murat: quest'ultimo, proveniente dalla letteratura e dalla critica, e con al proprio attivo decine di scenari, rappresenta autorevolmente la «destra» del cinema argentino, di cui egli ha fornito un succinto ritratto storico, in Este cine argentino. *[Eiciones del Carro de Tespis, Buenos Aires, 1959], un libriccino ricco di ricordi ed*

umori personali, i quali rendono lo studio meno attendibile da un punto di visto storico-critico, ma stimolante e vivace).

Alla folta presenza degli argentini (giunti a Santa Margherita di ritorno da Cannes o sulla via per Berlino e San Sebastiano) ha fatto riscontro una presso che totale assenza di cineasti d'altri paesi, ed in particolare brasiliani e messicani (vi era la venezuelana Margot Benacerraf): assenza dovuta da un lato alla posizione di attesa o di incomprensione di taluni paesi verso un festival che era alla sua prima edizione, dall'altro ai limiti imposti agli organizzatori dai mezzi a disposizione. Certo si è però che in avvenire, se il festival vorrà pienamente rispondere alle proprie finalità, dovrà riuscire a mettere a contatto i cineasti europei con quelli d'oltre oceano. Insieme con le opportune rettifiche al regolamento, insieme con lo studio di criteri più fermi e più selettivi di organizzazione, insieme con un perfezionamento della cornice mondana (e non soltanto mondana: ma è indubbio che non si può fare un festival di sociologhi e critici; occorrono registi, attori, produttori, in misura ben maggiore di quella di quest'anno), insieme con la soluzione degli intralci burocratici, è questo uno dei problemi che Gianni Amico, direttore della rassegna, si trova a dover risolvere. Gli auguro sinceramente di riuscirci, con la stessa positività di risultati con cui egli ha per esempio allestito a tempo di record (architetto Marco Lavarello) la accogliente e purtroppo provvisoria sede per gli spettacoli. I punti a favore della manifestazione (a parte la sua novità, l'interesse derivante dal suo stesso carattere) sono comunque parecchi, specie trattandosi di una prima edizione: dal symposium *alla sala di spettacoli e riunioni, dalla signorile ospitalità all'impeccabile ufficio stampa (organizzato da Claudio Bertieri) molte sono le cose che hanno funzionato a dovere (tra queste non includerei la proiezione, che ha lasciato parecchio a desiderare). Meritano ancora segnalazione le pubblicazioni del festival: il volume che raccoglie dati e trame dei film presentati e sopra tutto il volume di documentazione storica che, anche se tirato al ciclostilo, offre testi da biblioteca, come i « Cenni storici sul cinema argentino » di Carlos J. Ferreira, come i « Cenni storici sul cinema brasiliano » di Cajo E. Scheiby, con filmografia, come « Influenze cinematografiche nel cinema latino-americano » e « Influenza e rapporto tra le arti e il cinema dell'America Latina » di Jaime Potenze, non che note sulle cinematografie cilena, cubana e uruguayana. Il bilancio, tutto sommato, è in pieno attivo.*

GIULIO CESARE CASTELLO

Cinema religioso e di valori umani a Valladolid

Vi sono varii motivi che distinguono e diversificano la « Settimana internazionale del cinema religioso e dei valori umani » da altre manifestazioni cinematografiche. In un periodo in cui si vanno moltiplicando in tutto il mondo simili competizioni, la cosa essenziale è di acquistare un profilo e delle caratteristiche che giustifichino il loro oggetto e la loro stessa ragion d'essere. E questo si può senza dubbio affermare per la « Settimana » di Valladolid, che possiede una fisionomia propria e un peculiare orientamento. Il primo articolo del

regolamento ne definisce molto bene il proposito: « ... ha per fine essenziale la diffusione ed esaltazione del cinema che, armonizzando il buono e il bello, affermi ed esalti la dignità umana, per aiutare l'uomo a essere migliore ».

Un'atmosfera di grande serietà ha caratterizzato le giornate di questo incontro, basato su due articolazioni che si fondono nel medesimo fine: le Conversazioni cattoliche internazionali e il Confronto internazionale. La « Settimana » si è fregiata della qualifica di « Festival diverso ». *E' diverso, perché la spinta per la sua istituzione fu data dalla necessità di celebrare una manifestazione nella quale il cinema apparisse nella sua più nobile espressione artistica, spirituale e umana, ponendo questo mezzo al servizio dell'uomo, in un'orbita sociale.*

Le Conversazioni — che quest'anno per la prima volta hanno avuto carattere internazionale — son risultate particolarmente interessanti sia per la natura dei temi trattati che per la competenza dei partecipanti: Gilbert Salachas, critico e saggista francese; padre Leo Lunders O.P., specialista in problemi riguardanti il cinema e i giovani; Romeo Panciroli, autore di documentari di carattere religioso e missionario; Amédée Ayfre; Francesco Ceriotti, direttore del Centro cattolico di studi cinematografici di Milano; Carlos Maria Staelhin S.J., scrittore e critico cinematografico. Le comunicazioni che seguirono le relazioni furono affidate a Silvano Battisti, Carlos Fernandez Cuenca, Luis Benitez de Lugo, Felix de Landaburu S.J., e Esteban Farré. Presidente è stato Floris Luigi Ammannati.

Per scegliere i film da presentare in concorso fu nominato un comitato di selezione, incaricato di riunire le opere più rappresentative della produzione mondiale riconducibili nelle due categorie del « Confronto »: cinema di valori religiosi e cinema di valori umani. Le maggiori difficoltà si sono riscontrate nella prima categoria, poiché, come è detto nella risoluzione finale, « i valori religiosi, intesi nel senso più nobile e cristiano, risultano assenti dalla maggior parte della produzione cinematografica mondiale ». Si sa già che le decisioni di un Comitato di selezione si prestano generalmente a discussioni, anche perché nel pensiero di chi ne giudica l'operato c'è sempre una selezione perfetta e ideale. Può darsi che l'errore sia consistito nell'alto numero di opere ammesse alla competizione — ventuno —, che se fossero state ridotte a quindici o sedici avrebbero offerto un livello medio di più alta qualità. Che fra le ventuno opere presentate non tutte attingano il medesimo livello è cosa che non può sorprendere nessuno; d'altra parte si trattava di offrire un panorama il più possibile ampio e completo della recente produzione mondiale e, purtroppo, i film di qualità si vanno facendo sempre più rari nelle cinematografie di tutti i paesi. A Valladolid si son viste, comunque, opere che per il loro valore avrebbero fatto onore a qualsiasi festival e che hanno confermato la validità della formula. E' da questo punto di vista che va considerato il bilancio della « Settimana del cinema religioso e di valori umani » che, dal 17 al 24 aprile, ha avuto il suo svolgimento a Valladolid, organizzata dalla Delegazione provinciale del Ministero delle informazioni e del turismo, sotto il patrocinio della direzione generale della cinematografia e del teatro.

Bisogna riconoscere che nel settore dei film classificati come « religiosi » — salva l'eccezione del Settimo sigillo *di Ingmar Bergman — le opere in*

programma non hanno raggiunto il livello artistico desiderabile. La causa può solo essere attribuita alla scarsa e non troppo brillante produzione, in tutto il mondo, di film di questa natura. E' un fatto evidente che i film d'ispirazione e sentimento religioso non abbondano e che spesso di «religioso» hanno solo l'etichetta o qualche buona intenzione, ben lontana dal realizzarsi in un risultato apprezzabile. Se si tendeva ad offrire un riflesso e presentare un panorama del modo in cui simili temi vengono attualmente trattati nel cinema mondiale, la situazione non poteva non esser messa in chiara luce dalla maggior parte delle opere presentate in questa sezione.

Non si deve dimenticare tuttavia che nella categoria dei «film religiosi» si è avuto quello che è senza dubbio uno dei maggiori avvenimenti della «Settimana»: la presentazione in Spagna di un regista come Ingmar Bergman. Era la prima volta che un suo film veniva presentato in Spagna, e la cosa non può non costituire un grandissimo titolo di merito per Valladolid. Il settimo sigillo *è un'opera di straordinaria bellezza, che testimonia delle alte capacità creative di Bergman, anche se la sua comprensione non sempre è facile per noi, per il fatto che essa segue uno stile cinematografico assai diverso, nella sua concezione, dai moduli che solitamente appaiono sui nostri schermi. Il film testimonia ad ogni inquadratura una intelligenza e una sensibilità non comuni, e il suo aspetto figurativo è di impressionante bellezza. Carico di simbolismi e di concetti elevati, pregnante di idee in ogni sua immagine,* Il settimo sigillo *desta una impressione di densità e di profondità, sorprende e scuote per la sua incontenibile forza e lo spirito di trascendenza che lo anima: appare come l'opera di un intellettuale puro, che si esprime in un linguaggio tanto audace quanto raffinato e sa raggiungere momenti allucinanti che sono prodigi di bellezza plastica ed emotiva. Il film svolge il tema della «ricerca di Dio partendo dalla inquietudine della coscienza umana», com'è detto nella motivazione con cui la Giuria internazionale ha decretato il «Labaro d'oro» al film di Bergman come migliore opera di valori religiosi.*

Molto più sotto rispetto a questo film si colloca Tu es Petrus *di Philippe Agostini: un documentario di lungo metraggio che rievoca la storia della Chiesa cattolica dalla sua fondazione fino ai giorni nostri, esaltando la sua eternità e infallibilità. La prima parte, ambientata in Terra Santa nei luoghi ove visse Gesù Cristo, è nettamente superiore alla seconda, e trova motivi d'interesse nella rievocazione delle vicende di Cristo con uomini e donne del giorno d'oggi. In seguito il film assume un tono da* réportage *e uno stile addirittura da cinegiornale: le grandi adunate di fedeli in Piazza San Pietro, varii momenti del defunto Pio XII, e la proclamazione di Giovanni* XXIII, *il quale appare anche in alcune scene appositamente concesse ai realizzatori di* Tu es Petrus, *che vuol essere, in definitiva, una testimonianza cinematografica della continuità del Papato da circa venti secoli. Il commento parlato è sobrio e preciso, la fotografia a colori ottima nella prima parte; ma in complesso il film risulta disuguale.*

Tokendé *è un documentario belga, realizzato da Gérard de Boé, che esalta l'abnegazione e le fatiche dei missionari cattolici fra gl'indigeni del Congo e del Ruanda-Urundi. La realizzazione è piuttosto elementare e priva di misura,*

dilungandosi eccessivamente e cadendo in frequenti ripetizioni. E' insomma nulla più che un «reportage» piuttosto prolisso.

El cantar de los cantares *(Il cantico dei cantici) è un saggio che l'autore stesso, Manuel Altolaguirre, definì «cine-poema». Non va dimenticato che Altolaguirre, tragicamente scomparso in un incidente automobilistico, era un poeta sensibile e ispirato. La proiezione ha voluto essere un postumo omaggio alla sua memoria. Il film denuncia un carattere estetistico, che per certi aspetti manca di senso cinematografico per affidarsi totalmente all'espressione plastica e poetica: esso è una illustrazione grafica del poema di Fra' Luis de León, che s'impone per la bellezza delle immagini, sospese a un tempo elegiaco e lento in cui appaiono eccessivi barocchismi e un tono estatico che imprime all'opera una manifesta iterazione. Tuttavia, come nobile e pura realizzazione di quel grande poeta spagnolo che fu Manuel Altolaguirre, esso merita tutti gli onori.*

Altre pellicole presentate nella sezione «valori religiosi» furono le messicane Las rosas del milagro *di Julián Soler, opera ambiziosa, ineguale e priva di equilibrio;* La sonrisa de la Virgen *di Robert Rodriguez, raccontino infantile e candido, in più tratti colorato di rosa;* Yo pecador *di Alfonso Corona Blanque, che rievoca la vita di José Mojica fino al suo ingresso nell'Ordine Francescano, con eccesso di toni melodrammatici. Infine, il film argentino di Enrico Carreras,* Angustias de un secreto, *tratta il tema del segreto confessionale, ma in una maniera molto poco ponderata.*

Nella sezione dedicata al «cinema di valori umani» il livello artistico e cinematografico non avrebbe potuto essere più elevato e soddisfacente, grazie al rilievo e alla qualità dei film concorrenti; è qui — a parte Il settimo sigillo *— che si sono riunite le migliori realizzazioni della «Settimana». L'Italia ha presentato* Il tempo si è fermato *di Ermanno Olmi e* Un ettaro di cielo *di Aglauco Casadio. Del film di Olmi questa Rivista si è già ampiamente occupata in occasione della sua presentazione al Festival di Venezia* 1959. *Quanto a* Un ettaro di cielo *di Aglauco Casadio, il suo tema prometteva molto più, in originalità e in poesia, di quanto il film in effetti non dia, anche se non manca in taluni momenti di grazia e di fantasia.*

La selezione tedesca — che è stata giustamente segnalata dalla giuria — era rappresentata da Die Brücke *(Il ponte) di Bernard Wicki,* Unruga Nacht *(Notte tempestosa) di Falk Harnack e* Stalingrad *di Frank Wisbar: tre opere basate su fatti e episodi dell'ultima guerra mondiale, col comun denominatore del carattere antibellicistico, poiché mostrando veristicamente, in tutta la loro violenza, le conseguenze terribili della guerra, suscitano un sentimento di assoluta condanna.* Il ponte *di Bernard Wicki è la drammatica storia di un gruppo di adolescenti che muoiono nella difesa di un ponte, in un inutile sacrificio che rappresenta un inganno ai loro ideali. Tema e realizzazione non eludono la crudezza e l'amarezza del soggetto, che in taluni momenti può sembrare eccessivamente diluito. Al* Ponte *è andata la «Spiga d'oro».* Notte tranquilla *narra la tragica avventura di un disertore che, prima di essere fucilato, con l'assistenza di un pastore protestante rievoca i momenti essenziali della propria vita e le circostanze che han concorso a farlo considerare un traditore. L'azione è ambientata durante la campagna di Russia. Opera solida e compatta, che raggiunge specie nel finale un clima di intensa commozione, essa rivela una*

grande capacità registica e un atteggiamento di piena condanna per certi procedimenti utilizzati in guerra. Stalingrado, *infine, è la cronaca, vigorosamente documentaria, della sanguinosa battaglia sostenuta dalla VI Armata tedesca al comando del generale von Paulus, ed è notevole per l'obbiettività e l'equilibrio con cui gli avvenimenti sono considerati.*

La Francia ha presentato un film di grande rilievo, Les 400 coups *di François Truffaut, del quale tanto si è parlato dopo la sua presentazione al Festival di Cannes e all'Informativa veneziana del* 1959. The Last Angry Man *(Addio, dottor Abelman!) di Daniel Mann e* On the Beach *(L'ultima spiaggia) di Stanley Kramer rappresentavano gli Stati Uniti. Il primo è una esaltazione del dottor Sam Abelman — magistralmente interpretato dal veterano Paul Muni — come esempio di sacrificio, di abnegazione e di sincerità. L'esistenza di quest'uomo modesto e apparentemente grigio, introverso e scontroso è descritta in maniera interessante; il suo silenzioso lavoro in un quartiere di Brooklyn e le sue cure per il prossimo si traducono in una linea narrativa semplice e sicura, anche se, forse per il suo stesso carattere, risulta un po' lenta in alcuni passaggi. Quanto a* On the Beach, *si tratta indubbiamente di un film interessante, che testimonia l'ambiziosa inquietudine di Stanley Kramer. Basato sul* best-seller *di Nevil Shute, esso conserva un riflesso della fremente forza drammatica dell'originale, ma non sembra avere la tensione e la decisione necessaria a rendere evidente il terribile accadimento della distruzione dell'umanità a causa dell'uso indebito dell'energia nucleare. E' un film che si va raffrenando man mano che procede nel suo svolgimento. Fuori concorso sono stati proiettati due film di Edward Dmytryk:* The Mountain *(La montagna), che si raccomanda per la buona interpretazione di Spencer Tracy, e* The Left Hand of God *(La mano sinistra di Dio), che non evade da un semplice schema commerciale.*

The Boy and the Bridge *di Kalvin McClory ha rappresentato la Gran Bretagna. Anche questo film è noto per essere stato presentato alla Mostra di Venezia dell'anno scorso.* Los chicos (*I ragazzi*) *di Marco Ferreri, su soggetto di Leonardo Martin, possiede, nell'ambito della produzione spagnola, almeno il pregio dell'inquietudine. L'idea era buona: presentare alcuni ragazzi e le loro piccole occupazioni che si ripetono di giorno in giorno, nella insoddisfazione di una vita priva di ogni contenuto spirituale e di ogni inquietudine, sommersa nel tedio del « che si fa stasera? », frase ricorrente come tema del film. E' un riflesso non della gioventù spagnola, ma di un settore di essa, che indubbiamente esiste: sono ragazzi di un quartiere popolare di Madrid, abbandonati a se stessi, privi di un'autentica attenzione da parte dei grandi. Peccato che la regia non abbia saputo sfruttare tutti gli spunti e le possibilità offerte dal tema: essa appare alquanto sciatta, dal ritmo asmatico, e passa da una situazione all'altra piuttosto bruscamente, senza giustificazione. E tuttavia,* Los chicos *merita una certa attenzione grazie alla sua sincerità.*

Altra pellicola presentata nella sezione dei « valori umani » è l'argentina Zafra, *di Lucas Demare, che segue un intento sociale esponendo la miseria e le tristi condizioni in cui versano i raccoglitori della canna da zucchero. Peccato che il film scada nel melodramma, perdendo ogni valore. Infine, basterà solo accennare a film come* Los abanderados de la Providencia, *produzione spagnola priva d'interesse che tratta con eccessiva ingenuità un tema infantile;*

La encrucijada *di Alfonso Balcazar, le cui buone intenzioni sono sommerse dalla banalità del soggetto;* Los desarraigados, *del messicano Valentin Gazcòn, che si perde in situazioni a episodi melodrammatici.*

Circa venti cortometraggi documentari sono stati esibiti durante la « Settimana », di cui solo otto in concorso, nelle due categorie di « valori religiosi » e « valori umani ». Al tema religioso han concorso Italia, Germania, Francia, Portogallo e Spagna, con i seguenti titoli: La luce sul monte, La leggenda della Croce, Berliner Predigt, Notre Dame de Paris, Roma Portuguesa, El milagro del agua. *Nella sezione « valori umani » erano presenti l'Italia con* L'isola della speranza *di G. L. Polidoro e la Spagna con* La sangre *di José Luis Gonzalvo, che ha ottenuto il premio « Spiga d'oro ».* La luce sul monte, *di Mario Costa, ha invece meritato, in considerazione dell'esaltazione dei valori religiosi, in esso contenuta, il « Labaro d'oro » per il miglior film di questa sezione.*

Lo sforzo sostenuto dalla V settimana internazionale del cinema religioso e di valori umani, non è stato inutile, perché esso ha reso possibile di vedere ventiquattro opere di vario valore e perché, fra l'altro, è servito per conoscersi meglio e stabilire delle cordiali relazioni, che sono la conferma, o l'inizio, di una buona amicizia, tramite il cinema inteso come fenomeno artistico, dottrinario, culturale e spirituale del nostro tempo.

VICENTE A. PINEDA

Film musicali e sulla danza: tentativo di classificazione

Già alla terza edizione è arrivato il « Certamen » del cinema, della musica e della danza, organizzato in Spagna dal Centro internazionale del cinema educativo e culturale (C.I.D.A.L.C.). La prima edizione, limitata alla danza e inquadrata tra due conferenze tenute dal compianto Jean Benoit-Lévy e da chi scrive, si effettuò a Madrid. Le due successive a Valencia, in collaborazione con l'Ateneo Mercantil di questa città, che vanta solide tradizioni culturali. Dalla dozzina di pellicole proiettate a Madrid, e dalle quaranta circa presentate a Valencia nel 1959, si è giunti alle circa settanta dello scorso giugno. Le cifre già indicano, per quanto in superficie, il progresso organizzativo della manifestazione, che ora abbisogna anche di un necessario affiancamento di giornate di studio, e di una maggiore affluenza di specialisti: ottenuto questo — e sappiamo che anche l'Unesco ha dimostrato molto interesse per l'iniziativa — il Certamen potrà avere una migliore qualificazione internazionale, particolarmente nell'ambiente di coloro che, come coreografi, come registi, come danzatori, si interessano delle sorti del filmballetto. Non di questo soltanto però: ché il Certamen, nella sua terza edizione, ha voluto allargare i propri interessi a tutto il film musicale: operistico, biografico, concertistico, jazzistico, distaccandosi ancor più con tali specializzazioni da ogni altro festival internazionale.

Il Certamen si occupa dunque ora, esattamente, di film sulla danza e musicali. Fin qui non si erano fissate delle categorie, ma l'abbondanza di materiale pervenuto a Valencia impone, d'ora in poi, una classificazione. Tente-

remo di darla noi stessi, nel corso di questo breve resoconto, facendo riferimento anche allo studio da noi pubblicato con Jean Benoit-Lévy («La danse à l'écran», Roma, Cidalc, 1957) ed a poche altre trattazioni in materia.

Film sulla danza è qualsiasi film che riproduce danze o balletti, e dove la danza assume un ruolo di particolare rilievo. Vi sono film di lungo metraggio a soggetto che — vere e proprie commedie musicali, o «musicals» — contengono in pari misura parti cantate e danze, e dove si esibiscono danzatori (ad esempio Brigadoon*); filmballetti di lungo o di corto metraggio dove la creazione artistica non è soltanto cinematografica o coreografica, ma cinecoreografica (*Scarpette rosse *e* Auditorium*); film documentari su danze, di lungo o di corto metraggio, come* Danze silesiane.

Il fatto che la danza si possa dividere, anche, in classica o folkloristica, crea altre distinzioni, che possono perlopiù far capo al documentario sulla danza. Ma in questo gruppo si devono registrare altresì i numerosi film didattici sulla danza. Dopo tale premessa, i film sulla danza si possono così classificare:

1) «Musicals» — *Film a soggetto di lungo metraggio con danze e danzatori. Sono allo stesso tempo, in quanto «musicals», commedie musicali (operette con danze) e film sulla danza (cineriviste, eccetera).* 2) Filmballetti, *o di creazione cinecoreografica di lungo o di corto metraggio).* 3) Documentari: *a) su danze classiche; b) su danze folkloristiche; c) didattici.*

Una classificazione analoga, per completare il discorso che verremo facendo sui film musicali presentati a Valencia, va tentata anche nel campo del film musicale, di cui il film sulla danza fa parte.

Film musicale è il film in cui la musica assume parte preponderante, non meno importante dell'immagine visiva. La musica, in questo caso, non accompagna, non ha funzione integrativa della visione, ma condiziona la visione stessa ed è protagonista, assolvendo compiti fondamentali di natura artistica. Il film non musicale è fatto di immagini e scene che si prestano quasi sempre a una interpretazione sonora e musicale, talché ritmo visivo e ritmo musicale vi possono coincidere e sommarsi, ovvero disporsi in regime di contrappunto. Il film musicale ha invece una fisonomia precisa: è commedia musicale, *o «musical», come* Oklahoma!; *è* film sulla danza *(filmrivista, filmballetto, eccetera); è* film-concerto *e, in nuova suddivisione, film sul jazz* (Jazz in un giorno d'estate *o* Una tromba per Mann); *è* film-opera *(con altre suddivisioni che vedremo). In un caso prevarranno i valori coreografici, altrove quelli concertistici (anche jazzistici), e altrove ancora quelli operistici.*

Poiché di film sulla danza abbiamo già parlato, e per i film-concerto la divisione appare, almeno in superficie, più netta, vediamo le classificazioni possibili nell'ambito del film-opera. Vi sono film a soggetto di lungo metraggio con brani di opere e cantanti celebri protagonisti (ad esempio Marionette *con Beniamino Gigli e* Solo per te *con B. Gigli e Maria Cebotari, ambedue del 1938). Potremmo chiamarli* film sull'opera. *Vi sono* film-opere parallele *(definite appunto da uno specialista della materia, Carmine Gallone, «opere parallele») con vicende cinematografiche parallele a quelle dell'opera, che permettono di narrare in forma chiara e cinematografica la vicenda, quasi a preparare i momenti lirici che ne rappresentano il culmine* (Madame Butterfly, Boris Godunov); opere registrate (Don Giovanni); filmopere *originali* (Sinfo-

nia dei banditi) *o di libera creazione cinematografica* (Racconti di Hoffmann *e* Medium); *infine* film biografici *su personalità musicali, a soggetto, di lungo metraggio, e che spesso possono essere ricondotti nella prima categoria: quella dei film con brani di opere e cantanti celebri:* Pergolesi, Puccini, Verdi, Mussorgski. *Il documentario musicale ha classificazioni a sé:* documentario su danze; filmconcerto, *o registrazione di un concerto;* documentario su una personalità musicale (Honegger); *film musicale* didattico (Instruments of Orchestra, Educazione musicale).

Non siamo certi che il nostro tentativo di portare un po' di chiarezza in una materia ancora non abbastanza studiata sia complessivamente soddisfacente. Ad esempio: dove situeremo i film con disegni animati come Fantasia, *che contengono partiture interpretate cinematograficamente? Qui il regista si sottomette alla musica (come quasi sempre nel* cartoon*) come farebbe il coreografo di un balletto. E il disegno si sviluppa sulla « guida » stessa della partitura musicale. E i cortometraggi come* Concerto, Varietà *e* Music-hall, *interpretati dai « Piccoli » di Podrecca, con danze e « numeri » guidati da brani musicali? E gli* sketchs *di* Pierino Salvadanaio, *con i burattini di Maria Signorelli, anch'essi basati su cantilene, danze e filastrocche? La categoria, qui, potrà, assumere, per comodità, il nome di* film musicale con disegni e pupazzi animati, *anche se non sempre i casi contemplati si presenteranno in maniera uniforme.*

Valencia avrebbe potuto, come prima Giornata di studio, affrontare anche questi problemi. (Forse lo farà in occasione del quarto Certamen.) Intanto si è limitata a proiettare i film in sezioni meno sofisticate (ma dove non era facile isolare i vari tipi di film): di lungo metraggio, di corto metraggio, di film retrospettivi. Ha creato la premessa per una rassegna regolare, annuale e costante, dei film musicali e sulla danza. Ma è lecito attendersi, ora, anche un contributo di natura scientifica allo studio della materia.

*Presente alla competizione con tre film in concorso (*Carosello spagnolo, Pierino Salvadanaio *e* Notturno a Bomarzo) *e con tre fuori concorso* (Aida, Madame Butterfly, Puccini), *la produzione italiana — forse più per un successo di stima pregiudiziale che per merito complessivo delle pellicole, sì diverse le une dalle altre — si è visto aggiudicare il premio speciale per la migliore selezione nazionale. La Direzione generale spagnola della cinematografia aveva messo inoltre a disposizione della giuria una coppa da destinarsi al film che, nel quadro della manifestazione specializzata, fosse il più adatto al pubblico giovanile. Il premio è stato attribuito al film italiano* Pierino Salvadanaio *realizzato da Filippo Paolone e Maria Signorelli: « suite » fresca e gioiosa di fiabe, cantilene, filastrocche e balletti del folklore infantile italiano.*

Il primo premio assoluto del Certamen, per i film di lungo metraggio, è stato assegnato a Gene Kelly per il suo Invitation to Dance (Trittico d'amore *è il titolo che corrisponde alla edizione italiana): « trittico » di balletti che comprende « Circus », ambientato in una piazza italiana invasa da un gruppo di maschere della commedia dell'arte, « Un braccialetto per Rosy », di minori risorse spettacolari e più discutibile nella sua ambientazione « borghese », e « Sindbad il marinaio », originale connubio di disegni animati e di danze vive, che offre a Gene Kelly il pretesto di una gustosa esibizione personale in un quadro inconsueto. Il migliore cortometraggio è risultato il tedesco* Uber Kunst und

Technik des Balletts (Tecnica e arte del balletto) *di Heidi e Richard Scheinpflug, di grande efficacia didattica.*

In complesso, la partecipazione di film specializzati alla manifestazione è stata — come già rilevavamo — più numerosa che nelle precedenti edizioni. Se infatti non è facile trovare ogni anno film inediti di lungo metraggio sul balletto o di preponderante interesse musicale (e al Certamen 1960 erano iscritti soltanto otto in concorso) nutrita era invece la partecipazione dei cortometraggi, oltre trenta, mentre fuori concorso ne erano iscritti un'altra trentina. Il Certamen, che era arricchito anche da una sezione retrospettiva, aveva ottenuto complessivamente la partecipazione di dodici paesi, e cioè Austria, Danimarca, Filippine, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Messico, Olanda, Polonia, Spagna, Stati Uniti.

Una giuria internazionale, oltre ai premi già ricordati, consistenti in due «Dame de Elche» (riproduzioni di una celebre statuetta) e nella Coppa della Direzione generale della cinematografia, ha assegnato anche i seguenti diplomi: per il miglior complesso di ballo o di danza a Danze silesiane *(Polonia) e* Bayanihan *(Filippine); per la migliore composizione musicale originale allo spagnolo Joaquin Rodrigo, autore di quattro «Stagioni» alle quali si è ispirato Hernandez Sanjuan, il regista di* Musica di para un jardin; *per la migliore interpretazione maschile a Jean Babilée, nel film* Auditorium *di Michel Drach (Francia). Babilée ha meritato la distinzione per la perfezione tecnica e lo stile della sua espressione coreografica, in un film-balletto di sapore moderno, immaginato in una sala di sincronizzazione, dove un fonico-ballerino prende spunto dalla visione di uno* short *per dare corpo alle sue fantasie cineocoreografiche. Per la interpretazione femminile due artiste sono state premiate: la Chunga, per l'originale esempio di danza spagnola dato in* Baila la Chunga, *e Marika Rokk, che appare come interprete brillante e completa di «musicals» nel film tedesco di lungo metraggio diretto da Georges Jacoby* La sera della première, *di spunto non nuovo ma dalle gradevoli qualità spettacolari. Una menzione d'onore del C.I.D.A.L.C. è stata attribuita alla pellicola tedesca* Orff-Schulwerk (Nuova educazione musicale) *di Heinz Tichawsky e Hans Rolf Strobel in considerazione che la diffusione del film, realizzato in forma intelligente e attraente, sarà di particolare utilità per la cultura musicale dei ragazzi.*

Nel complesso non mancavano i film di elevata qualità, e se il messicano Yo pecador *di Alfonso Corona Blake, sulla vita di un famoso tenore sudamericano che abbandona la scena lirica per votarsi alla vita religiosa, aveva mediocri pagine melodrammatiche, sobrio e musicalmente esauriente appariva* Vita di Benny Goodman *di Valentine Davis, sulla carriera artistica del noto esponente del* jazz *americano; mentre l'italiano* Carosello spagnolo *di Serpi e Rocco tentava, a volte con efficacia, ed a volte con discutibili effetti ottici, di interpretare il folklore, i canti, le danze, le tradizioni della Spagna; e il polacco* Gioventù di Chopin *di Aleksander Ford, da noi noto da alcuni anni, confermava nella sua riesumazione una realizzazione accurata e una fedele ricostruzione storica. Inoltre conquistavano un vivo successo di pubblico, in retrospettiva o fuori concorso,* Orfeo negro, Moulin Rouge, Cantando sotto la pioggia, Ronda spagnola, Mazurka tragica, Fantasia, I tre caballeros, *e i film-opera italiani: su*

ciascuno di essi si è già scritto abbastanza perché ci accingiamo di nuovo ad esprimere alcune osservazioni critiche.

I generi che più hanno interessato, anche perché hanno rivelato pellicole nuove o poco conosciute, sono stati quelli dei film-balletto — e ve ne erano molti di corto metraggio — e delle danze folkloristiche. Nel primo gruppo i francesi sono apparsi i più preparati, come nelle edizioni precedenti del Certamen avevano dimostrato anche i film-balletto di Jean Benoit-Lévy e di Alain Cuny. Auditorium, La notte è una strega, Terreno vago, *hanno coreografi, registi e ballerini particolarmente versati nelle manifestazioni filmiche del balletto. Ma anche* Notturno a Bomarzo *di Giulio Petroni (che l'anno precedente aveva presentato* Composizione, *girato a Ostia antica) era un cortometraggio originale e di qualità: dove il regista aveva creato tra i mostri di Bomarzo il suo « notturno » con elementi del Teatro dell'Opera di Roma, e giovandosi della collaborazione del pittore Guttuso per i costumi. Nel gruppo delle pellicole basate su danze folkloristiche ha impressionato per la preparazione degli esecutori, il ritmo, la scelta dei balli presentati, il polacco* Danze silesiane: *dove il complesso dei danzatori non rimane più, evidentemente, alla semplice provenienza folkloristica, per diventare un vero e proprio complesso da teatro. Interessanti esempi di danze spagnole si sono avuti in* Sonata Gallega *e* Balli di Galizia; *ma la nota più nuova e fresca, nel gruppo, l'ha portata indubbiamente il filippino* Bayanihan *con i suoi « tempi » dedicati alla « Danza degli aironi », alla originalissima « Danza delle canne di bambù », dai singolari effetti visivi e sonori, alla « Cerimonia nuziale », alla « Danza del riso » simboleggiata nella semina, nel taglio, nella raccolta, nella battitura e nella pestatura. La ricerca e la presentazione di film come questi, dove è documentata la fantasia, la sapienza e la tradizione popolare, può ancor meglio arricchire e qualificare culturalmente il « Certamen » che l'Ateneo Mercantil si appresta a rendere più attraente nella quarta edizione, da effettuarsi nell'inverno 1961.*

Parallelamente al terzo « Certamen » si è effettuato anche il primo Concorso internazionale di dischi di musica cinematografica. Vi hanno partecipato venticinque Case di dieci paesi, con tre dischi ciascuna. Il premio è stato guadagnato dalla Casa francese « Le Chant du monde » per il disco dedicato ad Aleksandr Nevsky *di S. M. Eisenstein, musica di Sergei Prokofiev.*

MARIO VERDONE

Clownismo di Danny Kaye

La partecipazione di Danny Kaye a Me and the Colonel *(Io e il colonnello, 1958) rispecchia in un certo senso una tradizione del mondo degli attori, cioè il soddisfacimento della vecchia loro ambizione di « recitare veramente », almeno una volta. Da un altro punto di vista, la sua trasformazione in attore con un ruolo (che interpreta, cioè un personaggio e non si limita a dare vita ad una nuova manifestazione della sua nota personalità comica) rappresenta una tappa ben definita in una carriera assai particolare. E' come se egli avesse esaurito letteralmente e simbolicamente tutte le sue possibilità in*

quei film in cui si è servito, più o meno come il tradizionale clown, *del pittoresco armamentario del circo:* The Court Jester *(Il giullare del re, 1956) e* Merry Andrew *(Il principe del Circo, 1958).*

C'è ancora della comicità in Me and the Colonel, *film diretto da Peter Glenville sulla base di un adattamento cinematografico effettuato da S. N. Behrman e George Froeschel di una commedia teatrale ricavata da un romanzo di Franz Werfel: «Jacobowsky and the Colonel». Ma questo umorismo deriva dal conflitto di due personaggi che vengono a trovarsi in circostanze drammatiche e disperate. Kaye interpreta il ruolo di un commerciante ebreo, remissivo e ricco di risorse, costretto ad una strana alleanza con un arrogante, antisemita ufficiale polacco, Curd Jürgens, nella loro fuga attraverso la Francia, sotto l'incalzare dei nazisti che avanzano. Malgrado tutto, è un ruolo per il quale Danny Kaye non è assolutamente impreparato, per via di certe correnti sotterranee della sua personalità e della sua dedizione agli ideali di una comunità internazionale. Si tratta pur sempre, però, di un chiaro cambiamento di direzione, che forse è anche il sintomo della misura del cammino percorso in una celeberrima carriera.*

Danny Kaye ha lavorato a lungo per raggiungere la sua comicità e certamente ha ancora molte frecce al suo arco. Nessun comico cinematografico dispone di una così grande varietà di risorse. Nessun attore di varietà o di music hall *riesce meglio di lui a guadagnarsi rapidamente la simpatia del pubblico in modo da suscitare e mantenere il clima del divertimento. E, nello stile di Kaye, il divertimento è qualcosa di tumultuoso ma entusiastico, ilare ma affettuoso, risibile senza ridicolizzare. Infatti, egli è il prototipo dell'attore brillante: comico, mimo, cantante, ballerino; in sostanza, un maestro di ilarità e un beniamino del pubblico. Malgrado la nostra grande ammirazione, non possiamo però nascondere un certo rammarico per quello che egli avrebbe potuto essere. Anche se nel suo genere egli ha raggiunto la vetta più alta, ciò non è sufficiente: poiché egli è sempre apparso soltanto vicino alla grandezza. E' tanto bravo che solamente valutandolo in rapporto alla vera grandezza riusciamo a cogliere quel lieve senso di delusione che sempre ci accompagna, anche nei momenti in cui più gustiamo la sua recitazione. Giacché Kaye conquista il nostro spirito ma entro i limiti dello svago — e lo svago essenzialmente implica una evasione passiva. L'attore comico ci trova già predisposti con soddisfazione, e recita per noi. Possiamo seguirlo con soddisfazione, e persino partecipare al suo gioco. Ma questa nostra esperienza, per piacevole che sia, non è più profonda di una nostra immersione nell'attimo che passa e trascorre senza che ce ne accorgiamo. Il grande* clown *è sempre divertente, non c'è dubbio: ma questo è solo il punto di partenza del suo vero significato.*

Il vero ruolo trascendente del clown *o del buffone è quello di impersonare la buffoneria che c'è in ciascuno di noi. L'ultima parola spetta alla risata e tutto quello che l'orgoglio può dire o fare non riesce a smontarla. Nella nostra tradizione, il buffone ha il suo posto accanto ai re, per punzecchiare l'albagia del potere. Il buffone di re Lear — quell'autentico genio di quella forma di comicità che sgorga dalla scoperta e dalla umiliazione di noi stessi — definisce la sua professione come un continuo contrasto con la stupidaggine degli uomini e dispensa al vecchio re, ed al pubblico, il suo insegnamento con la coscienza*

della lucidità. Per essere un grande buffone bisogna comprendere che commedia e tragedia sono degli opposti inseparabili, personificazione della condizione umana, come riesce a dimostrare Chaplin, il più grande clown *di questo secolo e la più grande personalità prodotta dal cinema. Per un tale buffone, lo svago non è che uno spunto di partenza. Possiamo non ridere a lungo di lui, perchè presto ci tocca di ridere, con lui, di noi stessi. Questa risata è la più amara e la migliore che ci sia, e la grandezza di un* clown *consiste nella capacità di suscitarla — di risvegliare in noi il lato complementare della nostra dimensione, il nostro giudizio o il nostro senso della proporzione. Il grande* clown *umilia il nostro orgoglio, oppure ci migliora facendoci ridere di noi stessi. La caratteristica di Kaye è di essere sempre l'interprete, che segue i «numeri» di un repertorio vasto e straordinario. Tale armamentario di facezie è stato da lui creato e raffinato in molti anni, anche se può esserne facilmente rintracciata l'origine nella prima parte della sua vita. Come egli stesso canta in uno dei numeri del suo film* The Court Jester *che si intitola «Il giullare infelice», egli «non è nato buffone» ma ha dovuto lavorare sodo ed a lungo per diventarlo: «Con forza di volontà e determinazione, sono riuscito a fare di me un buffone».* (1)

Danny Kaye crebbe a Brooklyn, dov'era nato il 18 gennaio 1913 come David Daniel Kaminsky, figlio di un sarto immigrato dalla Russia. Amava far ridere la gente, e al sua fama cominciò a crescere nelle riunioni di amici nelle quali era l'anima della comicità. Fece alcuni tentativi nella rivista, e fra questi una breve apparizione in Florida come cantante, insieme con un amico che suonava la chitarra. Più tardi, mentre faceva parte di un balletto, gli capitò di suscitare senza volerlo una significativa ilarità allorché fece un involontario capitombolo sulla ribalta. Ma fu la sua esperienza come toomuller *il fatto più importante nella sua carriera, quello che gettò le basi del suo stile, del suo modo di affrontare il pubblico, il fatto che gli diede un indirizzo, dei successi — e delle limitazioni.*

Il toomuller *è un tipico fenomeno ebreo-americano, che comunque si può rintracciare nella vecchia ed universale tradizione dei buffoni. La parola deriva dallo yiddish ed è una traduzione approssimativa di «tumulto»; venne creata nel famoso «Borscht Circuit», un gruppo di ritrovi estivi sulle montagne Catskill, a nordovest di New York. Qui, come in tutti i posti di villeggiatura, una giornata di pioggia può costituire un disastro. I villeggianti rimangono in ozio e cominciano a pensare che tutto sommato potrebbero tornarsene in città, dove rimarrebbero lo stesso a casa a riposarsi senza però spendere un soldo. Allora i direttori degli alberghi e dei campeggi sanno che devono combattere la noia prima ancora che cominci a manifestarsi, e si tengono pronti a chiamare i loro* toomullers *appena comincia a regnare il silenzio. Questi giovanotti, che magari sono normalmente impiegati come camerieri, fattorini, allenatori sportivi, musicisti, si tengono pronti ad entrare in campo e suscitare un* toomul *per combattere la noia che comincia a montare: improvvisando finte mutilazioni, rincorrendosi per scherzo, tuffandosi nelle piscine,*

---

(1) La frase inglese presenta un doppio senso intraducibile: «I made a fool of myself» significa: «Ho fatto di me un buffone» ed anche «Mi sono preso in giro da me».

intramezzando le loro corse frenetiche con pantomime e colpi di torta in faccia. I toomullers *devono sapere fare ridere la gente, e molti dei migliori divi della rivista — primo fra tutti Danny Kaye — rivelano costantemente le caratteristiche di questa loro provenienza.*

Nello stile di Danny Kaye, il toomul *è l'elemento coordinatore del materiale di spettacolo. Gran parte di questo è stato creato apposta per lui dalla moglie, Sylvia Fine, che egli conobbe al « Camp Tamiment » di Max Liebman, in Pennsylvania. La signora Fine veniva anch'essa da Brooklyn, dallo stesso quartiere di Kaye, e seppe comprendere i caratteri e le possibilità della personalità di Danny. Il suo primo successo a Broadway, Kaye l'ottenne in dieci* sketches *introdotti nella Rivista « The Straw Hat Revue », (1939) messa in scena da Liebman e Miss Fine, in cui figurava Imogene Coca. Dopo alcuni anni di tournées negli Stati Uniti ed in Oriente come comico secondario — e dopo una prima scrittura al famoso Dorchester Hotel, di Londra, dove diede lo spettacolo di apertura la stessa sera dell'accordo di Monaco, per altro con risultati piuttosto scoraggianti — sembrò che Danny Kaye avesse maturato un proprio stile e che gli fossero forniti dei testi capaci di valorizzarlo. Ormai definitivamente entrato nel giro dei grandi spettacoli, continuò con « Lady in the Dark », di cui era protagonista Gertrude Lawrence, e che comprendeva quel prototipo delle sue canzoni predilette, quel « Tschaikowsky », di Ira Gershwin, in cui c'è una esplosione di cinquanta nomi di compositori russi da dire in 38 secondi, come una mitragliatrice. Nel 1941 si era consolidata la sua fama di « vedette » di night clubs, e fu il protagonista di « Let's Face It », con canzoni di Cole Porter, molte delle quali scritte espressamente per lui da Miss Fine, fra cui un altro numero caratteristico, la « Melodia in Fa » con quel suo rataplan* gitgat-gittle *di sillabe senza senso.*

I film di Kaye, cominciando con Up in Arms *(Come vinsi la guerra, 1944) sembrano quasi aver limitato le sue possibilità, anche se spesso sono stati concepiti in modo da consentirgli di interpretare ruoli multipli, con dialetti diversi, come in* Wonder Man *(L'uomo meraviglia, 1945),* The Secret Life of Walter Mitty *(Sogni proibiti, 1947),* The Inspector General *(L'Ispettore Generale, 1949) e* On the Riviera *(Divertiamoci stanotte, 1951). Egli riesce meglio nella farsa « slapstik », come in* The Kid from Brooklyn *(Preferisco la vacca, 1946), rifacimento di una vecchia comica di Harold Lloyd su di un lattaio che si trasforma in pugile, che non nei temi sentimentali;* A Song Is Born *(Venere e il professore, 1947) non è affatto nel suo stile ed è il meno riuscito dei suoi film.* Hans Christian Andersen *(Il favoloso Andersen, 1952) una rievocazione in costume dello scrittore danese di favole, apparve troppo complicato e artificioso, anche se diede a Kaye l'occasione di mostrare il suo caratteristico affetto per i bambini più piccoli, sentimento manifestato ancor meglio in un breve film (da lui stesso diretto).* Assignement Children *(1954), che documenta il suo viaggio intorno al mondo per incarico del Fondo delle Nazioni Unite per l'infanzia. In* White Christmas *(Bianco Natale, 1954) la sua versatilità di interprete di avanspettacolo venne alquanto imprudentemente spesa per fornire un frenetico diversivo per Bing Crosby. Il suo* Knock On Wood *(Un pizzico di follia, 1954) ha in comune con i suoi film a ruoli multipli la caratteristica che è stato messo insieme per offrirgli una vasta gamma di occasioni comiche,*

dalla satira — del ventriloquo, dello psicanalista, della spia nei drammi di cappa e spada e del balletto classico — allo slapstik puro e semplice, con inseguimenti sfrenati, cambi di abito, esilarante mascherata nei panni di venditore di un'auto sportiva incredibilmente fornita di perfezionamenti e frenetico toomul dietro le quinte di un teatro.

Il problema di Kaye — che è anche il suo trionfo — è la sua versatilità: una dotazione incredibile non soltanto di abilità, ma anche di talento di primissima qualità. Per fare un esempio, The Court Jester può essere il migliore dei suoi film comici, non soltanto per le occasioni che gli si offrono di esprimere le sue variopinte qualità, ma anche per la loro organizzazione in un tutto unitario. E' però proprio questa unità, di canto, di danza, di pantomima, di acrobazia e di toomul in generale, che sottolinea il paradosso dei suoi mezzi e dei suoi limiti. Abbiamo qui un Kaye nella espressione migliore delle sue qualità di artista di varietà, una felice parodia del retorico spirito della cavalleria, che straripa dallo schermo panoramico, facendo galleggiare rottami variopinti di una storia arrangiata sulla corrente di una fantasia in costume dell'epoca. Kaye è quasi sempre sullo schermo, in una varietà di mascherate. Gli sceneggiatori-produttori-registi Norman Panama e Melvin Frank hanno escogitato un intreccio follemente complicato non meno che esilarantemente fantastico. Miss Fine, insieme con Sammy Cahn, ancora una volta ha scritto delle canzoni proprio su misura per la personalità di Kaye. Il film è assolutamente delizioso, e le frasi riflessive che contiene sono forse dettate esclusivamente dal fatto che Kaye vi appare nel tradizionale, variopinto ruolo del clown, con una impostazione che trascende la pura comicità per raggiungere il significato più profondo del buffone.

La successiva apparizione di Kaye si manifesta anch'essa nelle vesti del giullare, però in una delle corti d'oggi, il circo: uno dei nuovi regni in cui un nuovo despota, la folla, siede al posto dei re. In Merry Andrew Kaye viene presentato come un maestro di scuola inglese che aspira a diventare un archeologo, ma che scopre che la sua vera vocazione è quella di clown di circo. Nella sceneggiatura di Isobel Lennart e I. A. L. Diamond, tratta da un racconto di Paul Gallico, il clown creato da Kaye ha un mordente satirico inferiore a quello del Court Jester. Dato che il circo viene qui comicamente distrutto per essere salvato, il toomul è più apertamente slapstick, nella forma più chiaramente rivolta ai bambini, per i quali anche l'assurdo ha un suo significato. In realtà, il racconto e le canzoni di Johnny Mercer e Saul Chaplin contengono sommessi accenni alla necessità di studiare, di ubbidire ai genitori, di essere virtuosi. Il regista Michael Kidd ha posto l'accento sul carattere di divertimento, a volte troppo letteralmente, sicché il chiasso diventa un po' artificioso ed i messaggi troppo espliciti per possedere una efficace forza di persuasione. In questo modo di manifestare il suo affetto per i bambini, Kaye si esprime con naturale buon umore, e ne risulta un film piacevole. Ma anche qui l'accento è posto sulla vocazione del clown, sul dovere di essere un buon clown, e la facilità con cui Kaye dimostra di riuscire in tutto questo — senza però andare oltre — fa intravvedere tante altre possibilità non raggiunte.

La base del successo di Kaye deriva dalle sue qualità spettacolari, non da possibilità di identificazione. Ridiamo di lui, e talvolta con lui. Ma raramente

ridiamo con lui di noi stessi. Egli impersona il comico di larga popolarità, meravigliosamente articolato e rivolto alle masse. La sua forza comica si riassume in un vasto assortimento di pezzi di bravura, nei quali dimostra una incredibile abilità, tenuti insieme da un clamoroso toomul *che ha una sua forma ben definita: il tessuto connettivo drammatico nel cui interno egli può eseguire i suoi virtuosismi. La bravura di Kaye ed il suo successo non possono essere messi in dubbio. Quando si presenta al pubblico è fra gli attori del nostro tempo uno di quelli che riscuote più successo. Sui palcoscenici di tutto il mondo ha dimostrato una carica di simpatia che è quasi fenomenale, presentandosi a pubblici che comprendono numerose famiglie reali. In Inghilterra, specialmente, è diventato quasi una pubblica istituzione, salutato e coccolato da nobili e plebei. In Scozia, il pubblico lo seguì sino all'albergo, cantandogli sotto le finestre: « Will ye no come back again? » (Non vorrai ritornare?) — il che egli ha fatto una mezza dozzina di volte, ciascuna delle quali è stato un trionfo. Il suo entusiasmo è sempre contagioso, dotato di una cordialità che certamente rappresenta la perfezione nell'arte del* toomuller, *il quale riesce a trascinare gli altri sino a fare loro dimenticare se stessi. A differenza di coloro che divertono il prossimo con la satira o il ridicolo, la sua comicità non è mai crudele, non sporca ciò che prende di mira — e noi stessi — con la nostra cattiveria.*

Kaye, la quintessenza della comicità, è forse un simbolo dei nostri tempi, caratterizzati dal collettivismo e dalla civiltà di massa. Anche se ci sono altri pochi aspiranti di valore — specialmente Jacques Tati — da Chaplin in poi non ci sono stati dei grandi clowns, capaci di sollevarci al disopra della massa facendoci ridere di noi stessi, con l'arma di quella tristezza che simbolizza il nostro fatale dolore. Kaye è un buon clown — « dolce », non « amaro », per dirla con il buffone di Re Lear — un superbo clown. Ma la grandezza di un clown non consiste nel farci ridere a teatro o nel fare un gran chiasso. Il grande clown deve nascere tale e deve sbocciare. Ma è più probabile che si debba essere noi a meritarcelo, se riusciamo a sollevarci di quel tanto che è necessario per vederci quali veramente siamo.

MARTIN S. DWORKIN

I libri

LINO LIONELLO GHIRARDINI: « *Storia generale del cinema* (1895-1959) *con problematica introduttiva* ». Voll. 2, ed. Marzorati, Milano, 1959.

Ho già avuto occasione di dire molte volte che — allo stato attuale degli studî relativi al cinema — le storie generali vanno, secondo me, considerate quali strumenti di indagine superati. Può tuttavia fare eccezione una storia redatta con criteri di divulgazione, ad uso di un pubblico colto, ma non strettamente specializzato. E come tale va considerata l'opera che ci viene offerta — in una assai nitida veste assicurata dall'editore Marzorati — da Lino Lionello Ghirardini, nome del tutto inedito per gli studiosi del cinema (si tratta di un insegnante parmense di filosofia, autore, pure, di alcuni cortometraggi). Il Ghirardini deve aver dedicato lunghe cure a questo suo compendio storico, il quale ha assunto dimensioni notevolmente ampie e fors'anche tali da allarmare una parte di quel pubblico non specializzato cui l'autore ha inteso rivolgersi. Sua base di lavoro, per quest'opera che è di divulgazione e di compilazione insieme, sono state sopra tutte le storie generali (e qualcuna nazionale) del cinema già esistenti, da quella di Sadoul a quella di Ford e Jeanne, da quella di Bardèche e Brasillac a quella di Paolella (raramente — per lo meno nel primo volume — si fa riferimento ad un tipo di bibliografia più specifica per i singoli argomenti).

Il Ghirardini non si è accontentato tuttavia di fornire al lettore una minuta esposizione storica, ha voluto anche fornirgli una base estetica per la comprensione del fenomeno cinematografico, con le cento e più pagine della « problematica generale » collocata in apertura del primo volume (e seguita da un dizionarietto di tecnica e da un altro dizionarietto biofilmografico). Lo inconveniente offerto dalla trattazione teoretica è dato dal fatto che il Ghirardini è rimasto tenacemente ancorato ai principi dello specifico filmico: egli infatti considera film come *Henry V* o *La terra trema* « acinematografici », cioè in sostanza come « non cinema », pur riconoscendo ad essi — e qui sta la contraddittorietà della sua posizione — piena dignità di opere d'arte. Proseguendo su questa strada, il Ghirardini ripropone la vecchia e archiviatissima affermazione secondo cui esisterebbe una « superiorità » del cinema muto rispetto a quello sonoro. Alla pericolosa coltivazione di antichi miti di questa sorta fa riscontro lo spiccatissimo interesse di indole contenutistica e sopra tutto morale (in senso lato, tutt'altro che confessionale, intendiamoci) che l'autore porta alle opere cinematografiche. Quanto più egli si avanza cronologicamente nella espo-

sizione, tanto più tale interesse prevale su quello propriamente estetico, determinando uno squilibrio, reso più evidente dall'indugio su opere di trascurabile portata e dalla frequente genericità dei giudizi storico-critici.

Ciò premesso, va detto che l'esposizione del Ghirardini procede con ordine e chiarezza fino ai primi anni del cinema sonoro, fino cioè a quando l'autore ha potuto disporre di più copiosi testi-guida che gli servissero come traccia. Poi, nel procedere innanzi, la trattazione si fa progressivamente più disordinata, troppi titoli appaiono citati a caso, o meglio solo perché si trattava di film che l'autore aveva visto personalmente o che erano apparsi a qualche festival, e non già perché fossero in effetti film fondamentali ai fini del panorama storico da tracciare. Per contro, sono assenti troppi titoli veramente importanti. (Analogo difetto si deve imputare alla bibliografia che chiude il volume insieme con utili indici dei nomi e dei titoli.) Facciamo qualche esempio: il cinema giapponese, fra muto e sonoro, ha sei pagine, dove si trovano citate quattro opere di Kurosawa, *una* di Mizoguchi, e poche altre, tra cui non mancano né *La battaglia del Pacifico,* né *I misteriani,* né *Uomini H,* cioè mediocri film di guerra o di fantascienza che tuttavia l'autore aveva sottomano in quanto distribuiti in Italia. Un altro esempio: del cinema argentino si dice: « I registi argentini che sono riusciti, almeno in patria, a farsi un certo nome, sono Hugo del Carril e Lucas Demare: ma le opere che hanno presentato al Festival di Venezia del 1954 (*La Quintrala* e *El Guacho* — e non *Gaucho*, n.d.r.) sono apparse appena sopportabili ». Come se i film presentati un dato anno a un dato festival costituissero elemento sufficiente per esprimere giudizi di sintesi sull'intera storia di un cinema nazionale. Oppure si veda la palese insufficienza delle pagine dedicate a Fellini (un regista che al Ghirardini desta impazienza, la quale è un difetto da cui lo storico ha il dovere di guardarsi) o a Bergman. Di quest'ultimo si ricordano soltanto sei film (tra i quali non è incluso nemmeno *Il settimo sigillo*), non senza cadere in una bizzarra contraddizione. Il Ghirardini infatti cita *Fine della giornata* (titolo talvolta attribuito all'estero a *Il posto delle fragole*), definendolo « mirabile raffigurazione di un vecchio che ricorda nostalgicamente la propria giovinezza, resa con acuta indagine psicologica in tono quasi surrealistico »; ma, poche righe dopo, egli annota: « sorvolando sul suo (*di Bergman,* n.d.r.) film, forse troppo esaltato, *Il posto delle fragole* », evidentemente senza accorgersi che si tratta della stessa opera... E ancora: nel paragrafo sul cinema polacco non si saprebbe come giustificare l'assenza dei nomi di Wajda e Munk (sono invece presenti Ford e Kawalerowicz). Il difetto è ad ogni modo comune, in genere, alle pagine dedicate alle cinematografie « minori », dalla cecoslovacca alla greca e via dicendo. Un regista come Max Ophüls è ricordato distrattamente, e non per le sue opere più significative: probabilmente in quanto il suo gusto è alquanto lontano da quello dell'autore. Questi ha del resto confessato, per esempio, il proprio scarso interesse per il cinema comico. Tale specifica « sordità » si estende, evidentemente, alla *sophisticated comedy* ed al *musical*: altrimenti non si spiegherebbero la frettolosità del cenno per Lubitsch (di cui non si menzionano né *Trouble in Paradise*, né *The Merry Widow,* né *Angel*), l'omissione di un capolavoro quale *Twentieth Cen-*

tury di Hawks e di altri titoli non irrilevanti, sia nel campo della commedia, sia in quelli dell'operetta e del film-rivista. Se molti « classici » appaiono « sbrigati » in poche righe frettolose, altri — oltre quelli testé citati — non figurano affatto: da *Cape Forlorn* di E.A. Dupont a *Becky Sharp* di R. Mamoulian (opera-chiave nella storia del cinema a colori) a talune opere del Wyler prebellico.

Certi difetti di questa *Storia* derivano sopra tutto dall'indulgenza dell'autore verso i propri personali gusti e preconcetti, i quali lo portano per esempio ad asserire perentoriamente che Clouzot è « senza possibilità di dubbio, il maggior regista francese del dopoguerra » oppure ad appaiare a *Limelight,* in un discorso teoretico sulla dignità artistica del cinema, un ingegnoso giochetto *thrilling* come *Sorry Wrong Number* e ad inserire il suo regista Litvak fra i « grandi nomi del cinema ». Altri difetti della *Storia* derivano invece fondamentalmente dal fatto che il Ghirardini non deve avere, di molte opere, una cognizione diretta. A questa stregua si possono spiegare l'insufficienza del suo capitolo su Stroheim, la sua affermazione secondo cui il cinema sovietico postbellico si sarebbe mantenuto « su un livello artistico non lontano da quello dei tempi migliori », certi suoi equivoci (*Auf wiedersehen, Franziska!* di Käutner sarebbe una « azzeccata commedia musicale »).

Vi sono poi le stravaganze (per usare un eufemismo) di giudizio: *La règle du jeu* di Renoir « si ricorda perché contiene la più bella sequenza di caccia che il cinema ci abbia mai dato »; *September Affair* di Dieterle è una « singolare e romantica storia d'amore... narrata con gusto fine e secondo un preciso senso della misura »; il *Caligari* di Wiene « è il *primo tipo veramente tragico* creato dal cinema; e soltanto in *Pépé-le-Moko* (1936) di Duvivier esso troverà l'equivalente realistico altrettanto tragico »; in *La Kermesse héroïque* di Feyder « risulta completamente assente ogni preoccupazione di ordine tematico » (?).

Sorvolo infine su certe inesattezze, su certa mancanza di aggiornamento e di revisione (per esempio, a pag. 800 si dice che Ejzenstejn realizzò a colori la seconda parte dell'*Ivan il Terribile,* mentre a colori egli realizzò soltanto un brano; a pag. 1026 si dice invece che Ejzenstejn morì « quando stava per dare inizio alla realizzazione a colori della seconda parte di *Ivan il Terribile* »).

Il lavoro del Ghirardini dimostra una volta di più quanto sia difficile scrivere una storia del cinema e quali siano i pericoli e le insidie che offre una trattazione generale. I difetti, le lacune che ho pur dovuto elencare sono molti, e altri ancora se ne potrebbero indicare. Ma ciò non esclude affatto l'evidente buona fede dell'autore, la diligenza del suo impegno, l'entità delle sue fatiche. Non esclude neppure che questa *Storia* possa riuscire utile, sul piano dell'informazione generale, della divulgazione, a quel lettore non specializzato cui l'autore ha inteso rivolgersi. Ma, per rispetto a quello stesso lettore, cui si attribuisce fra l'altro una certa qual lavatura culturale (la prefazione del Ghirardini parla di « intellettuali », di « studenti », di « pubblico di riguardo, ma non adeguatamente preparato in materia »), per rispetto a quel lettore, dicevo, l'autore dovrà avere il coraggio (una eventuale seconda edizione — cui gli auguro cordialmente di giungere — potrà fornirgliene l'occasione) di rielaborare radicalmente l'opera sua ed in special

modo il secondo volume, nel quale i difetti sopra indicati vengono in luce in misura più pregiudizievole alla serietà scientifica.

GIULIO CESARE CASTELLO

DOMINGO DI NUBILA: « *Historia del cine argentino* ». Vol. I. Cruz de Malta, Buenos Aires, 1960.

JAROSLAV BROZ-MYRTIL FRIDA: « *Historie ceskoslovenského filmu v obrazech* 1898-1930 ». Orbis, Praha, 1959.

VINICIO MARINUCCI: « *Tendenze del cinema italiano* ». Unitalia Film, Roma, 1959.

L'epoca e la funzione scientifica delle storie generali del cinema sono — in linea di massima — esaurite, l'abbiamo già osservato altra volta. Ad una esigenza di approfondimento rispondono meglio trattazioni storiche dedicate alle singole cinematografie nazionali, a correnti, generi, eccetera, oltre che monografie su questo o quell'artista. E tale esigenza viene sempre più spesso soddisfatta, da parte di studiosi dei più svariati paesi.

Per alcuni di tali paesi si tratta di un assunto affrontato per la prima volta: è il caso dell'Argentina, da cui ci giunge il primo dei due volumi della *Historia* di Domingo Di Nubila, il quale abbraccia il periodo che va dalle origini al 1942 (nell'ambito di tale periodo l'autore considera come preistoria l'epoca muta, relativamente allo stato del cinema argentino, s'intende). La pubblicazione dell'opera del Di Nubila viene press'a poco a coincidere con l'attuazione del primo Festival del cinema latino-americano di Santa Margherita Ligure, nel corso del quale la Cinemateca Argentina ha allestito una retrospettiva nazionale. Si tratta quindi, per noi, di una duplice occasione di contatto, idonea a colmare le nostre lacune nei riguardi di una cinematografia senza dubbio « minore » e che solo adesso comincia uno sforzo di inserimento in una cerchia internazionale di interessi, ma di cui vale pur la pena di ripercorrere il cammino passato. Non soltanto a titolo di documentazione, ma anche per rettificare certe prospettive e rendersi conto di certi fenomeni: nei confronti dell'Argentina non si può dire infatti che la Mostra di Venezia abbia adempiuto il proprio compito. Delle opere di maggior significato prodotte da quella cinematografia nel quinquennio 1937-1942 (decisivo per il suo sviluppo espressivo) — da *Viento morte* di Mario Soffici a *La guerra gaucha* di Lucas Demare — nessuna giunse sugli schermi del Lido.

La documentazione del Di Nubila è ricca e scrupolosa. Egli ha ordinato la materia da un punto di vista strettamente cronologico, suddividendo la trattazione in capitoli corrispondenti alle singole annate, ed ha accumulato una gran copia di dati, di informazioni, di notazioni critiche, dando alla sua opera la fisionomia di una cronistoria ancor più che di una storia: il che è abbastanza logico, trattandosi, come dicevo, del primo contributo alla sistemazione della materia. Ma l'amore per quest'ultima non gli ha impedito di stabilire distinzioni e gerarchie di valori. Così che egli ha ben meritato l'appoggio materiale fornitogli dal Fondo Nacional de las Artes e l'avallo concessogli dall'Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Grazie agli indici dei nomi e dei titoli ed alla completa filmografia relativa alla produzione argentina del periodo successivo al 1931, questa storia costituisce infatti, oltre tutto, una utile opera di consultazione. Sulla sua attendibilità dal punto di vista stori-

co-critico sarà evidentemente possibile pronunciarsi in maniera definitiva soltanto dopo aver colmato la lacuna delle nostre conoscenze relative al cinema argentino del primo periodo sonoro.

Quel tipo di pubblicazione storiografica, che nei paesi anglosassoni è da tempo molto diffuso sotto la denominazione di *pictorial history*, è entrato ormai a far parte delle consuetudini editoriali di molti paesi, a cominciare da quelli dell'Europa orientale. Il più recente frutto di questa tendenza è il volume che due autorevoli storici cechi, Jaroslav Broz e Myrtil Frída, hanno dedicato alla parabola del cinema muto nazionale. Può valere per questo volume la considerazione che facevo poc'anzi a proposito del volume del Di Nubila: se il cinema cecoslovacco sonoro gode di una discreta conoscenza da noi, con particolare riferimento a figure come Machaty, Rovensky, Vávra, Fric prima, come i due ultimi e come Trnka, Zeman, Stekly, Weiss, eccetera poi, ben poco del cinema muto di quel paese è giunto fino a noi ed assai limitata è pure la nostra conoscenza «di seconda mano», poiché gli stessi autori di storie generali del cinema hanno dedicato scarsa attenzione a tale materia, per evidente difetto di informazione e di cognizione diretta. Pure, alle soglie del cinema sonoro, la Cecoslovacchia produceva opere non soltanto come *Erotikon* di Machaty, ma anche come l'ammirevole *Takovy je zivot* ovvero *Das ist das Leben* di Junghans.

Il ricco e bel volume del Broz e del Frída giunge dunque opportuno, anche se è un peccato che il testo sia stato tradotto, almeno in sintesi, ad uso dei lettori non in familiarità con la lingua ceca. Poiché questa è sì una storia basata sopra tutto sulle immagini (che sono ben oltre 600 e spesso di singolare fascino ed interesse); ma il testo vi ha una considerevole importanza, non soltanto per quanto riguarda l'introduzione, ma anche per il fatto che alle didascalie (pur estese e ricche di preziosi dati e notizie) gli autori hanno alternato succosi paragrafi e capitoletti di collegamento. L'utilità dell'opera come strumento di consultazione è resa più evidente dalla presenza in appendice di una completa filmografia del cinema ceco del periodo 1898-1930. Tale filmografia è compilata per ordine alfabetico di titoli, ma vi è anche un riepilogo dei titoli suddivisi per anno di produzione. La «lettura» del volume di Broz e Frída diverrà più agevole anche per noi una volta pubblicato l'annunciato «quaderno» sul cinema ceco, che la Mostra di Venezia sta preparando a cura di Ernesto G. Laura e con la collaborazione, fra l'altro, dello stesso Broz.

Scopi non scientifici, ma — diciamo così — celebrativi, si propone invece il volume *Tendenze del cinema italiano*, compilato da Vinicio Marinucci per conto di Unitalia Film, la quale aveva già accolto i diversi capitoli della trattazione nella propria rivista «Il film italiano». Si tratta sostanzialmente di un inventario — pur senza pretese di completezza, ma con abbondantissima elencazione di titoli — dedicato sopra tutto al cinema sonoro (a quello muto è riservato un solo capitolo). Il Marinucci ha suddiviso la materia per generi: il film storico, il film comico, il film drammatico, la commedia drammatica e brillante, il film musicale, il documentario (segue un capitolo di bilancio e di prospettive, «Oggi e domani»). Il metodo, discutibile in sé (anche se comodo ai fini di catalogazione), è fonte qui di inconvenienti, dovuti non tanto

o non soltanto al criterio generale di suddivisione, quanto al criterio con cui i singoli film sono stati incasellati in questo o quel capitolo. Così, nel capitolo del film storico troviamo fra l'altro *Un'avventura di Salvator Rosa, La corona di ferro,* insieme con *Paisà* e *Germania anno zero,* con film « di montaggio ». Il capitolo del film drammatico è un calderone in cui *Piccolo mondo antico* e *Un colpo di pistola* si danno la mano con *Uomini sul fondo* e *La nave bianca,* con *I bambini ci guardano* e *Ossessione,* dove *Roma città aperta, Paisà, Sciuscià, Umberto D.* convivono con *Senso* (considerato evidentemente meno « storico » de *La corona di ferro* e con *La sepolta viva*). Nel capitolo della commedia dovremo cercare *Il tetto,* insieme con *La donna più bella del mondo.* E via dicendo. E' chiaro che un metodo di questa sorta è destinato a creare notevole confusione nella mente del lettore, poniamo, straniero (a questo sopra tutto il volume si indirizza, a quanto crediamo), il quale non abbia già una precisa conoscenza e valutazione personale del cammino percorso dal cinema italiano. Non si vede fra l'altro perché sia stato ritenuto valido il criterio di « genere » (così approssimativamente applicato per di più) e non quello stilistico, di tendenza, di corrente, eccetera. (Quel fenomeno fondamentale che è stato il neorealismo risulta qui completamente incomprensibile, data la frantumazione della materia, l'incasellamento dei film nei vari capitoli, in stretta ed indiscriminata promiscuità con opere d'ogni risma.) Fra l'altro, dato l'enorme numero di titoli citati e le scarse distinzioni stabilite, anche gli sparsi cenni critici dedicati alle opere considerate di maggior rilievo perdono di efficienza. Va soggiunto che il criterio adottato ha pure costretto l'autore ha citare determinati titoli (e potevano essere di più) in diversi capitoli. Un'opera che ha avuto l'onore di ripetute, benevole citazioni è stato il film « di montaggio » *Cavalcata di mezzo secolo,* che nel capitolo del film storico è definito « vivace e spiritoso » e nel capitolo del documentario viene additato come una specie di caposcuola e così descritto: « narrò la storia italiana del primo cinquantenario del secolo avvicinando passi di documentari di diversissima provenienza con uno spirito ed un'efficacia narrativa in cui si poteva scorgere la validità delle teorie del montaggio. Il film richiese una lunga e minuziosa preparazione, della quale erroneamente credettero di poter fare a meno alcuni imitatori... » Nel capitolo conclusivo l'autore ritorna per la terza volta su questo argomento a lui caro, cioè sul « tanto apprezzato e singolare *Cavalcata di mezzo secolo* ». Fra tanti insoddisfatti, c'è qualcuno che sente di potersi compiacere dell'opera propria: di *Cavalcata di mezzo secolo* il Marinucci è stato infatti co-autore.

Tendenze del cinema italiano si raccomanda comunque come opera da scaffale, grazie alla bella veste editoriale che Unitalia Flm le ha dato, e come opera di consultazione, grazie sia all'utile apparato filmografico posto come appendice (elenco alfabetico dei film prodotti tra il 1940 ed il 1958, con indicazione per ciascuno dell'anno rispettivo ed elenco cronologico degli stessi film, suddivisi per annate, con indicazioni per ciascuno dei dati essenziali) sia sopra tutto all'ampia scelta di illustrazioni.

G. C. CASTELLO

UMBERTO BARBARO: « *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* ». Editori Riuniti, Roma, 1960.

Vi sono uomini che non hanno la

vita facile. E' stato il caso di Umberto Barbaro, cui tale « facilità » è stata negata dalla sdegnosa e coerente intransigenza della sua posizione di intellettuale *engagé,* ieri come l'altro ieri all'opposizione, in forma più velata o più scoperta a seconda che i tempi consentivano. Morto in « esemplare » se pur amara povertà, Barbaro ha lasciato un patrimonio di insegnamenti e di scritti, a raccogliere i quali si sta dedicando ora, ben opportunamente, Lorenzo Quaglietti. Dei due volumi annunciati uno è finora uscito, quello che comprende i più rappresentativi ed impegnativi scritti teorici di Barbaro (il secondo raccoglierà il frutto della sua opera di critico militante), i quali sono preceduti da una nota di Galvano Della Volpe ed un vivo profilo di Luigi Chiarini.

Fatta eccezione per l'ultimo scritto, che dà il titolo al volume, non si tratta di inediti, si tratta anzi per lo più di scritti largamente noti, ma la cui ripubblicazione sotto questa forma non appare per ciò meno opportuna. Dalla prefazione al *Soggetto cinematografico* (poi a *Film e fonofilm*) del suo prediletto Pudovkin alla recensione dello stesso *Film e fonofilm,* dai saggi su «L'attore cinematografico» e «L'attore creatore » al fondamentale « Soggetto e sceneggiatura » — sul quale, come giustamente avverte il Quaglietti, « si sono formate diverse generazioni di autori e di critici » —, dalle considerazione sul « Problema della prosa cinematografica » a quelle sulla « terza fase » del cinema (la controversia intorno alla quale era nata da un rilievo dello stesso Barbaro, a proposito di un certo film sovietico), dalla recensione al volume *Il verosimile filmico* del Della Volpe al saggio « Il cinema di fronte alla realtà », all'articolo « La poesia del film ossia la parte dell'immaginazione », che fornì il titolo ad una precedente antologia di scritti del Barbaro, il meglio del pensiero estetico dello studioso siciliano si trova qui radunato. Ma, come è ovvio, l'interesse del lettore non novellino si appunta sopra tutto sull'inedito « Risarcimento marxista dell'arte ». Con questo titolo il Barbaro aveva fin dal 1955 annunziato come di imminente pubblicazione un volume, nel quale avrebbe dovuto trovare sistematico sviluppo la sua estetica cinematografica, inquadrata in una teoria generale dell'arte, in chiave appunto marxistica. Purtroppo il progettato volume non è mai stato portato a compimento: troviamo qui infatti soltanto la prefazione e quattro capitoli (si tratta pur sempre di oltre settantacinque fitte pagine), sugli undici o dodici nei quali l'opera avrebbe dovuto articolarsi. Troviamo cioè sostanzialmente la parte generale della trattazione, quella specificamente rivolta ai problemi del cinema essendo rimasta allo stato di frammento e di appunto.

La pubblicazione di questo inedito rappresenta comunque un avvenimento importante, tale è la ricchezza del pensiero in esso elaborato e rigorosamente esposto. La presente nota vuol essere soltanto una sommaria segnalazione, mentre certo le pagine del Barbaro meritano un esame meditato e, dove sia il caso, consensi e confutazioni ben motivate. Comunque, si può dire che mai come qui il pensiero del Barbaro abbia trovato sistematicità di esposizione; ed è gran peccato che essa sia rimasta incompiuta. Dalla fonte di questo pensiero potranno con profitto attingere anche coloro che non possono condividere la sostanziale equazione arte eguale realismo che, come è noto, sta alla base del pensiero del Barbaro (e per intendere rettamen-

te la quale occorre tuttavia non dimenticare quanto egli scrisse sulla « parte dell'immaginazione »), anche coloro che non possono sopra tutto condividere la sua concezione « utilitaria » dell'arte e che lamenteranno lo schematismo di certe argomentazioni.

Poiché la statura del Barbaro teorico del film esce, da questa lettura o rilettura, accresciuta e definitivamente inquadrata in un ambito di valori non deperibili. Tale statura fu certo ben più elevata di quella del Barbaro critico militante, anche se questi fu sempre sorretto e dalla sua dottrina e dal suo caustico spirito polemico. La raccolta delle critiche di lui, nel secondo volume di questa antologia, sarà comunque quanto mai stimolante, anche perché si tratterà di scritti di tutt'altro stampo e finalità, rivolti ad un ben diverso tipo di lettori e meno familiari agli specialisti del cinema. Mettere a confronto certe impazienti e « faziose » stroncature (si pensi al crudo ripudio di tutto il Dreyer posteriore a *La passion de Jeanne d'Arc*), certe insostenibili sopravvalutazioni con la lucidità di questo pensiero teoretico potrà aiutare a comprendere sia la personalità del Barbaro nella sua interezza sia l'evoluzione del suo pensiero sia i punti deboli del suo temperamento e della sua speculazione estetica.

G. C. CASTELLO

ANGELO D'ALESSANDRO: « *Lo scenario Televisivo* ». Ugo Marsia, ed. Corticelli, Milano 1958.

Parlare di « Lo scenario televisivo » di Angelo D'Alessandro nel breve spazio consentito da una recensione, è cosa piuttosto ardua, sia per l'importanza dei problemi che l'autore affronta, sia per la originalità di alcune conclusioni, non facilmente ricapitolabili, senza un chiaro cenno all'iter ragionato delle argomentazioni addotte. D'Alessandro non è nuovo a studi sulla televisione: ha pubblicato sull'argomento articoli in questa rivista ed ha curato la compilazione di un'antologia di studi sulla TV dal titolo « Lo spettacolo televisivo ». Ha fatto poi una personale esperienza visitando le maggiori stazioni televisive del mondo ed analizzandone i rispettivi programmi. Da questa esperienza, maturata nello studio, nasce la personale concezione che D'Alessandro ha della TV, considerata forma autonoma di spettacolo, la cui essenza è dovuta al fatto che l'espressione è legata indissolubilmente alla rappresentazione.

La prima parte di « Lo scenario televisivo » meriterebbe una recensione a parte, perché in essa l'autore pone le basi teoriche del suo modo di concepire e intendere lo spettacolo televisivo, facendone premessa per le restanti parti del volume; ma ciò facendo, correremmo il rischio di travisare tutto lo spirito dell'opera che invece ha finalità precise ed omogenee, quasi d'ordine pratico. L'autore infatti vuole, attraverso lo studio dei rapporti televisione-spettatore, televisione-cinema-teatro, giungere a fissare alcuni canoni che egli ritiene fondamentali per lo scrittore televisivo in forza dei suoi personali convincimenti e di alcune considerazioni derivanti da un accurato esame della maggior parte degli spettacoli messi in onda dalla RAI-TV. Vi è riuscito? Crediamo di sì, anche se siamo nel campo dell'opinabile, dell'estremamente soggettivo e anche se certe posizioni di pensiero, di una acutezza a volte sconcertante, sembrano costringere la logica entro dogmatici canoni artistici.

Passando all'esame, sommario s'intende, di alcuni capitoli del volume,

ci sono apparse di particolare peso alcune considerazioni dell'autore sugli adattamenti televisivi di opere preesisenti per i quali egli giustamente propone che si adoperi per l'avvenire la espressione « traduzione televisiva », perché più aderente a quel travaso di contenuto che normalmente si verifica allorquando un'opera letteraria viene trasformata in spettacolo televisivo. Pregevoli e nuove sono certamente le conclusioni di D'Alessandro sugli originali televisivi, intendendo per tali i lavori scritti direttamente per la televisione. Egli ne ricorda alcuni, come « I nostri figli » di Ginetta Ortona, « La ragazza da attraversare l'oceano » di Gino Pugnetti, eccetera, per i quali, alle considerazioni positive non manca di aggiungere qualche riserva sulla chiarezza del tema, qualche annotazione sulla efficacia del dialogo ed in particolare sul rapporto dialogo-immagine.

Allorquando l'autore prende in esame la « rivista televisiva », le sue considerazioni sul rapporto spettacolo-pubblico sono davvero profonde ed originali. E' noto che alcuni spettacoli televisivi di rivista vengono ripresi dallo studio in presenza di pubblico, nel convincimento che la presenza di persone in sala ecciti la capacità artistica degli attori e il senso di responsabilità di quanti partecipano allo spettacolo. D'Alessandro, pur rendendosi conto dei vantaggi di tale sistema, palesa qualche perplessità al riguardo, considerando che il pubblico televisivo, costituito da migliaia di persone che assitono allo spettacolo nell'intimità delle proprie case, non si identifica quasi mai con quella élite ammessa nella sala. Il che può far sì che tra gli attori ed il pubblico invisibile (quello che trovasi nelle proprie case) si inserisca come elemento di distrazione il pubblico visibile.

In uno studio sulla televisione non potevano non essere considerati i cosiddetti telequiz, anche se questa forma di spettacolo, potrebbe apparire non interessante per l'autore televisivo. Il telequiz per D'Alessandro è invece forma di spettacolo, la più autonoma, la più congeniale alla televisione. Il telequiz è un po' la continuazione della commedia dell'arte, perché in esso giocano elementi vari che liberano le energie più svariate e danno vita alla forma più genuina dello spettacolo, « quella in cui gli attori non conoscono la parte che dovranno recitare perché dovranno essere solo se stessi, col loro nome reale, col loro vero volto, con i loro sentimenti, con i loro pregi e difetti ». Nel volume non mancano inoltre considerazioni di natura tecnica connesse alle possibilità espressive della TV che rivelano nell'autore una conoscenza completamente assimilata dei principî fondamentali della drammaturgia, della regia cinematografica e televisiva.

Forse gli anni avvenire costringeranno Angelo D'Alessandro a rivedere qualche posizione attuale. E' certo però che il progresso del pensiero umano e la specificazione delle varie espressioni artistiche create dall'uomo avvengono perché studiosi e pensatori si accingono, per sé e per gli altri, a porre un po' d'ordine nelle caotiche azioni dell'uomo.

L. F.

CORRADO ALVARO: « *Ultimo diario* », Ed. Bompiani, Milano, 1959.

Tramonto della cultura? La brillante e documentata diagnosi di Elémire Zolla (« Eclissi dell' intellettuale », Bompiani, Milano, 1959) non concede

troppi dubbi. In una società di massa, come l'americana, dove i divertimenti sportivi, televisivi e cinematografici prevedono uno spettatore stereotipato, dove i padri non sono i saggi maestri ma gli stravaganti coetanei dei figli, lo spazio concesso si assottiglia. L'uomo di lettere è destinato a diventare il ripetitore di cognizioni « lecite », l'imbonitore dei prodotti industriali o il giullare, dalla faccia deformata dal trucco, degli svaghi collettivi. Ogni ribellione è inutile. Sull'albero di sicomoro, tra il mare di foglie e il cielo, è scomodo dimorare. Il suono dell'arpa non consola a lungo e bisogna scendere (certo Tennessee Williams, Truman Capote, Carson McCullers, J. D. Salinger). Le bettole, che spalancano i pertugi sui marciapiedi della strada, rallegrano scarse ore; bisogna salire (Jack Kerouac). Allora, la cultura ha proprio esaurito la sua funzione vitale?

Basta leggere le carte postume di Corrado Alvaro per convincersi del contrario e per ribaltare le conclusioni di Zolla. Non vale sostenere che la libertà di espressione, permessa allo scrittore calabrese, è una conseguenza dei limiti della società in cui lavora. L'Italia dal 1948 al '56, della quale è parola in questo « Ultimo diario », è una terra uscita dalla guerra, gravata dagli sbagli degli italiani di ieri e di ieri l'altro. E' un insieme di regioni dalla mentalità provinciale e non una nazione unitaria e decisa. E' un paese del passato, della mano dell'uomo più che del futuro, della macchina. E' un posto che sopporta, ancora, il moralista, perché i suoi costumi poco hanno perduto dell'arcaico e poco hanno acquistato del moderno. Insistere sulle differenze ambientali, tra gli States e l'Italia, è però un modo per sviare il discorso. E non lo merita « Ultimo diario » che vale per il carattere militante, per il valore di testimonianza umana. Leggendolo, non si pensa neppure di separare le pagine esteticamente valide da quelle caduche, di ammettere che alcune hanno una tenuta narrativa minore. Si è presi dal senso di responsabilità del libro (« Ma ogni uomo è responsabile del suo tempo ») e dalla volontà di partecipare, con la critica non sterile, alla vita della comunità e di insistere con più impegno quanto meno vivo è l'ascolto.

Le annotazioni più taglienti di Alvaro riguardano il mondo del cinema, al quale s'era avvicinato con fiducia. Le sue cronache su « Il mondo », che meritano di venire riunite in volume, non rivelano mai astio o sufficenza per i film, anche modesti, recensiti. Le sue sceneggiature erano diligenti; e non per suo errore, o non per esso soltanto, *Patto col diavolo* (1949) è opera sbagliata (1). Se la curiosa attesa si tramutò in diffidenza, ciò è da attribuire alla falsità dell'ambiente e dei suoi prodotti: « Accade sempre più spesso di vedere al cinema spettacoli volgari, da lasciar pensare che quest'arte si sia rassegnata a prendere il posto che le assegnavano i suoi critici più acerbi, come divertimento elementare e, sebbene soccorso da una tecnica complessa, fenomeno primitivo. Assistendo a questi spettacoli ci si accorge che v'è stata una lunga scuola di iniziazione a intenderla nei loro riposti significati, e che ormai si siano allevati dei veri buongustai e raffinati

---

(1) Da solo o in collaborazione, Corrado Alvaro sceneggiò inoltre *Terra di Nessuno* (1938) di Mario Baffico, *Fari nella Nebbia* (1941) di Gianni Franciolini, *Una notte dopo l'Opera* (1942) di N. Manzari e F. Neroni, *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis.

della volgarità. Facendo attenzione alle reazioni del pubblico, si può notare che non c'è un'allusione volgare che non trovi il suo entusiasta commentatore, e che spesso la battuta o l'atteggiamento del protagonista del film sono anticipate ad alta voce dall'appassionato che ne segue le gesta. Secondo punto di questa educazione, è allevare un pubblico di indiscreti, di gente il cui maggiore piacere è vedere, soltanto; quella particolare forma di deviazione che i francesi chiamano "voyeurs". Si abitua il pubblico a partecipare sempre meno ai fatti, e a restare spettatore. Delle conseguenze di questa educazione, ognuno può cavare facili illazioni ». E ancora: « Nessun'arte e nessuna attività umana si può tenere in piedi durevolmente e raggiungere l'uomo, quando presuppone un disprezzo dell'uomo. Se attori, scrittori, pittori, cineasti vi dicono che il pubblico è stupido e che bisogna lavorare per questo pubblico stupido, tiratene la conclusione che l'arte è a un livello più basso del cosidetto pubblico stupido. E questo pubblico stupido diserta le arti e gli artisti, e si butta dietro le spalle e la pittura e il teatro e il cinema. Poi inselvatichisce e diventa tirannico, stimandosi dappiù dei suoi artisti. Lo è difatti, e pretende d'essere servito e adulato ».

Corrado Alvaro non insiste, solo, sulle storture critiche. Ribalta la moneta, mostrando che le due faccie (pensiero e azione) sono identiche: « Un regista di cinema profittò d'una povera provinciale di diciassette anni, la vestì splendidamente, se la portò sempre dietro, finché un giorno la abbandonò improvvisamente sbattendole l'uscio. La ragazza si uccise. Lo stesso giorno il regista era seduto a un caffè di via Veneto tra amici. Portava un occhio bendato di nero per civetteria, giacché aveva riportato una piccola escoriazione in un incidente di auto ». Dal « fatto personale » al sistema: « La ghenga cinematografica delle donne che accalappiano i grossi agricoltori pugliesi o conciatori emiliani facendo versare qualche diecina di milioni. Il lavoro s'interrompe a un certo punto per mancanza di fondi, esce fuori il produttore che offre di comperare tutto a un prezzo fallimentare. Il finanziatore nel migliore dei casi realizza il quinto di quello che ha speso e se ne torna scornato e rovinato al suo paese. Vi sono casi di gente rimasta a Roma con le scarpe rotte, o suicidi ».

Si è preferito citare a lungo, da « Ultimo diario », a prova del coraggio di Alvaro che non si ritrae, ma denuncia il costume che viola e umilia le coscienze. Non diminuisce la schiettezza del dettato, l'osservare che Alvaro partecipa, da spettatore, alla « dolce vita » di produttori, registi e attori. E il non farne parte agevola la valutazione esistente tra le possibilità del cinema e la prosaicità, la volgarità dei risultati (« Sono vissuto in un tempo in cui i mezzi di conoscenza erano incomparabilmente meno perfetti di oggi; ma di alcuni personaggi che potevo essermi scelto a modello e che ammiravo avrei voluto sapere tutto, per un nutrimento spirituale e per esempio della mia vita. Ora, invece, a volte mi prende il disgusto di sapere troppo intorno a questi personaggi-ombra (dive, registi, ecc.) che mi propongono di continuo. Pure, lo scopo di tante meravigliose invenzioni è di creare rapporti fra gli uomini, di conciliarli e di placarli, tanto è vero che a volte l'apparizione dell'incognito e dell'anonimo, di qualcuno fra i tanti individui che lottano per la loro vita,

di qualcuno misconosciuto che non ha potuto far sentire la sua voce o manifestare le proprie qualità, suscita slanci generosi, aiuti, doni, inviti, incoraggiamenti. Sulla scorta di tali episodi che colorano improvvisamente il mondo di una luce inaspettata, s'intuisce quale possa essere la funzione di strumenti moderni di conoscenza e di informazione, in un domani in cui avremo imparato a usarli »).

Il divario tra Alvaro e l'ambiente dei cinematografari è analogo a quello tra l'intellettuale « inutile », prospettato da Elémire Zolla, e l'« american way of life ». Se opposta è la resa, vuol dire che la soluzione all'interrogativo, che apre questa nota, può non coincidere con la conclusione di Zolla. L'eclissi dell'intellettuale è causata dal venire meno della fibra, dall'indugiare nell'adorazione dei miti della società di massa o nella contemplazione della loro potenza. Non è un caso che il ritratto di Greta Garbo, scritto da Truman Capote e più volte ripubblicato, differisca nettamente dagli abbozzi delle « maggiorate » di Alvaro. L'uno favorisce, dunque, un cinema esteriormente « suggestivo », « misterioso » e « riposante »; l'altro lo distrugge. Per questo, la linfa che scorre in « Ultimo diario » è, se non ottimistica, almeno positiva e conferma che la fine dell'intellettuale militante è lontana d'essere prossima.

Francesco Bolzoni

TULLIO KEZICH (a cura di): « La dolce vita *di Federico Fellini* ». Cappelli, Bologno, 1959.

ENRICO ROSSETTI: « Jovanka e le altre *di Martin Ritt* ». Cappelli, Bologna, 1960.

La collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi prosegue con una regolarità encomiabile, cui non molte collane italiane dedicate al cinema ci hanno abituato. Rimane da spiegare il perché della mancata inclusione in essa di volumi dedicati a determinati film, ma Renzi ci ha preannunziato una lettera di spiegazione in merito e noi la attendiamo fiduciosi nelle sue valide ragioni.

Certo, di fronte a certe esclusioni risulta accentuata la relativa superfluità di volumi come quello dedicato a *Jovanka e le altre,* film che avrebbe potuto anche essere interessante, ma che — così come è stato impostato — rientra nei prodotti di «confezione» all'americana, cari a Dino De Laurentiis, il quale ne ha ritratto — almeno finora — soddisfazioni materiali e morali alquanto inferiori a quelle preventivate. Riguardo alla mentalità di De Laurentiis ci aveva già rivelato cose indicative Filippo M. De Sanctis nel suo volume su *La tempesta,* apparso nella stessa collezione. Esse risultano integrate da dichiarazioni come quelle riportate dal Rossetti nel volume su *Jovanka e le altre*: « Non mi si crederà, ma vidi come in un lampo il grande manifesto con le teste delle cinque ragazze rapate e sotto cinque grossi nomi di attrici. Sì, alle volte un semplice titolo, e, come nel nostro caso, l'idea di un efficace manifesto, possono contribuire in maniera determinante alla genesi di un film... Quello (il regista) che mi sembrava il più adatto era... Martin Ritt, un uomo giovane, della scuola più moderna americana, di cui avevo avuto modo di apprezzare, nell'*Urlo nella notte* e nei film successivi, la forza espressiva e la capacità di affrontare temi violenti e spregiudicati... » Efficacia o meno del manifesto e del titolo a parte, proprio la scelta di un regista sopravvalutato e mediocre come il Ritt ha indubbiamente influito sul risultato dell'opera, cui più di un regista italiano sarebbe

stato in grado di conferire ben altro accento di verità.

Il volume, compilato dal Rossetti con i criteri « tradizionali » (pubblicazione della sceneggiatura, integrata da noterelle informative e da dichiarazioni del produttore, del regista, del soggettista, dell'organizzatore generale, di alcune interpreti, del truccatore — la famosa questione della « rapatura » —, dell'operatore, dello scenografo, del musicista, del regista della « seconda unità », del capo ufficio stampa, nonché da pagine del diario di lavorazione tenuto dalla segretaria di edizione Anna Gruber), ci illumina fra l'altro sulle gravi modifiche subite dal soggetto (le truppe italiane diventate tedesche, eccetera), sulle modifiche subite dalla sceneggiatura durante la lavorazione, sul disagio provato da Ritt di fronte ai sistemi italiani di lavorazione, sulla sua capacità di direttore d'attori piuttosto che di « tecnico », eccetera (non chiarita risulta invece la questione della rinuncia ad interpretare il film da parte di Gina Lollobrigida).

Una impostazione antitradizionale Tullio Kezich ha preferito dare al suo volume su *La dolce vita,* in conformità con le caratteristiche di un film per il quale la sceneggiatura è stata soltanto una base, sulla quale Fellini ha costruito con spirito creativo di improvvisazione « a caldo ». Poche letture possono essere così efficaci, per comprendere a pieno la personalità, il metodo e lo stile di Fellini, come la lettura della sceneggiatura, da cui risulta (oltre alla nota eliminazione di due interi episodi, quello del *party* nautico e quello della scrittrice Dolores) la parziale o presso che completa invenzione in sede di riprese, della quale hanno beneficiato episodi come la festa dei nobili, l'orgia di Fregene, il miracolo, eccetera. Una nota dell'assistente Giancarlo Romani aiuta validamente a rendersi conto delle differenze esistenti tra copione e film. Rimane ora da ripubblicare la sceneggiatura desunta dal film. Il confronto punto per punto sarà di estremo interesse. Un altro confronto interessante sarebbe quello tra i dialoghi della sceneggiatura, quelli (in varie lingue) della colonna guida e quelli della colonna doppiata e definitiva. (Il Kezich ci ha fornito un anticipo su tale raffronto pubblicando i dialoghi della colonna-guida, relativi ai tre episodi del salotto Steiner, della festa dei nobili e dell'orgia.)

Centotrenta pagine circa del volume sono occupato da un « bloc-notes », intitolato « Fellini e altri », cioè dalla storia del film, raccontata sotto forma di diario (in sostituzione delle varie noterelle e intervistine di cui si compongono di solito i volumi della collana). Il Kezich ha quindi ripreso una formula già efficacemente applicata dal De Sanctis per *La tempesta,* estendendola, assorbendo in essa tutto il materiale necessario ad informare esaurientemente il lettore. E lo ha fatto con una vena agile, arguta, con una acuta capacità di fissare sempre il tratto illuminante anche se apparentemente futile, con un pronto intuito psicologico. Il risultato è una cronaca che invita alla lettura come un romanzo, una cronaca che nulla trascura, dal ritratto in punta di penna alla ricostruzione di certi retroscena, la cui conoscenza è assai utile per la comprensione di un film, di un metodo di lavoro, eccetera. Sotto l'apparenza svagata questo libro dice in merito al film cui è dedicato più di qualsiasi altro apparso nella stessa collana. Ma sopra tutto esso costituisce un ritratto impressionistico, e solo in apparenza frammentario, del

regista, di questo straordinario personaggio per il quale la creazione cinematografica è ogni volta un atto di sempre più sincera e abbandonata autobiografia (in cui la fantasia trasfigura il ricordo) e, nello stesso tempo, di colloquio con il proprio prossimo, immediato e lontano. Un ritratto cui è possibile riconoscere un valore il quale va al di là della semplice cronaca, pur attraente e divertente, e che conferma le doti di scrittore del Kezich (il quale — sia detto qui tra parentesi — ha di recente dato alle stampe, per le Edizioni triestine dello Zibaldone, un racconto lungo di vivace ispirazione autobiografica, *Il campeggio di Duttogliano,* escursione di un ex-balilla per i sentieri della memoria).

G. C. CASTELLO

EGIDIO ARIOSTO, GIOVANNI CALENDOLI e BRUNO MARINI (a cura di): « *L'Almanacco dello Spettacolo Italiano* 1959 ». Ateneo, Roma, 1960.

Personalmente, credo molto nell'utilità degli almanacchi. Pur che siano compilati a dovere, s'intende, e pur che non costituiscano un fatto isolato, ma abbiano una continuità di pubblicazioni. Quello edito a cura dell'Istituto del Dramma Italiano apparve per un biennio (1952 e 1953), disparve, ricomparve con l'edizione 1958, cui ora segue quella 1959. Auguriamoci che non vi siano nuove interruzioni e che la pubblicazione possa avere la continuità che rende tanto utili certi annuari o almanacchi d'altri paesi. La sua qualità va frattanto sempre migliorando: anche dal punto di vista formale questo *Almanacco* è quanto di più elegante si pubblichi, in questo campo, nel mondo. Circa la sostanza, come sempre la parte riguardante il teatro di prosa ha avuto assai maggior respiro delle altre (una metà circa delle pagine): in tale settore segnalerò l'ampio bilancio delle novità dell'annata, tracciato da Giovanni Calendoli, la serie di argute tavole con disegni e testi di Onorato, la relazione tenuta dallo stesso Calendoli al convegno di Saint-Vincent, sui rapporti fra teatro di prosa e televisione, oltre a scritti di Egidio Ariosto, di Vittorio Bonicelli, di Bruno De Cesco, di Roberto Marchetti, di Orio Vergani, di Antonio Ciampi, di Raul Radice, di Francesco Bernardelli, eccetera, a dati utili di ogni genere e via dicendo. Sulla situazione del teatro lirico riferisce Mario Labroca, su quella della danza Gino Tani, su quella della rivista Fabio Rinaudo, su quella del jazz e della canzone S.G. Biamonte, tutti specialisti aggiornati ed attendibili. Alla televisione dedica un bilancio piuttosto benevolo Bruno Marini.

Il cinema era rimasto assente dall'almanacco dello scorso anno, in quanto un volume gemello, ad esso dedicati, era in programma. Purtroppo tale programma non ha potuto essere realizzato, così che il cinema è rientrato nell'almanacco, con una cinquantina di pagine, includenti un sommario panorama (con sguardo retrospettivo) di Franco Calderoni, un altro panorama di Leonardo Autera, dedicato al documentario, un ritratto di Anna Magnani di Marino Onorati, una nota di Mario Gromo sul Museo del Cinema di Torino, una noterella di Rovi Alfieri sugli italiani al cinema, nonché notizie sui premi della stagione. Si desidererebbe qualcosa di più, di meno generico: se non un volume a parte (in cui potrebbe rientrare anche la televisione), una fetta più congrua dell'almanacco. Quest'ultimo, che si apre con una premessa del ministro Umberto Tupini, offre al lettore, oltre ai testi, un materiale illustrativo assai ricco, fondamentale in pubblicazione del genere.

G. C. CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1.-X-'59 al 31-III-'60

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Adescatrice, L' - v. *The Female Jungle.*
A doppia mandata - v. *A double tour.*
Adorabile infedele - v. *Beloved Infidel.*
Affondate la Bismark - v. *Sink the Bismarck!*
Amaramente.
Amore senza fine, Un.
Anatomia di un omicidio - v. *Anatomy of a Murder.*
Ancora una volta, con sentimento - v. *Once More, With Feeling!*
Angelo azzurro, L' - v. *The Blue Angel.*
Anna al collo - v. *Anna na scee.*
Annibale.
Aparajito - L'invitto - v. *Aparajito.*
A qualcuna piace calvo.
A qualcuno piace caldo - v. *Some Like It Hot.*
Artico selvaggio - v. *White Wilderness.*
A sangue freddo - v. *Johnny O'Clock* (riedizione).
Assassinio per contratto - v. *Murder by Contract.*
Audace colpo dei soliti ignoti.
Autopsia di un gangster - v. *Never Love a Stranger.*
Avventure di Braccio di Ferro, Le.
Avventurieri della costa nera - v. *Un mundo nuevo.*
Babette va alla guerra - v. *Babette s'en va-t-en guerre.*
Baccanali di Tiberio, I.
Banda della Frusta Nera, La - v. *The Black Whip.*
Battaglia di Maratona, La.
Bella addormentata nel bosco, La - v. *The Sleeping Beauty.*
Bella, affettuosa, illibata cercasi... - v. *The Matchmaker.*
Bell'Antonio, Il.
Berlino, polizia criminale - v. *Spür Führt nach Berlin.*
Brevi amori a Palma di Majorca.
Bucanieri, I - v. *The Buccaneer.*
Cambiale, La.
Capitano soffre il mare, Il - v. *Barnacle Bill.*
Capro espiatorio, Il - v. *The Scapegoat.*
Caravan Petrol.
Cartagine in fiamme.
Casa dei fantasmi, La - v. *House of Haunted Hill.*
Cavalcata della vendetta, La - v. *Ride Out for Revenge.*
Cavaliere azzurro della città dell'oro, Il - v. *Lone Ranger and the Lost City of Gold.*
Cavaliere del castello maledetto, Il.
Cavaliere della tempesta, Il - v. *The Storm River.*
Cella 2455, braccio della morte - v. *Cell. 2455, Death Row* (riedizione).
Cerasella.
C'era una volta un piccolo naviglio - v. *Don't Give Up the Ship.*
5 penny, I - v. *The Five Pennies.*
5 vie per l'inferno - v. *Five Gates to Hell.*
Cole il fuorilegge - v. *Cole Younger, Gunfighter.*
Colline dell'odio, Le - v. *The Angry Hills.*
Cominciò con un bacio - v. *It Started with a Kiss.*
Confessi, dottor Korda! - v. *Gestehen Sie, Dr. Corda!*
Congiura di Montecristo, La - v. *Sword of Venus.*
Conquistatore dei Mongoli, Il - v. *Ilya Muromets.*
Conquistatori dell'Oregon, I - v. *The Oregon Trail.*
Conte di Matera, Il.
Cordura - v. *They Came to Cordura.*
Costa Azzurra.
David e Golia.
Diario di Anna Frank, Il - v. *The Diary of Anne Frank.*
Diavolo nello specchio, Il - v. *Libel.*
Di qua, di là del Piave.
Discepolo del diavolo, Il - v. *The Devil's Disciple.*
Dolce vita, La.
Donne in cerca d'amore - v. *The Best of Everything.*
Dragueurs, Les o Dragatori di donne - v. *Les Dragueurs.*
Due cuori in cielo - v. *Cabin in the Sky.*
Estate violenta.
Fantasma di Jess il bandito, Il - v. *Return of Jesse James.*
Ferdinando I°, re di Napoli.

Fermati cowboy! - v. *Cast a Long Shadow.*
Fronte della violenza, Il - v. *Shake-hands with the Devil.*
Frontiera a Nord Ovest - v. *North West Frontier.*
Furia d'amare - v. *Too Much, Too Soon.*
Furore di vivere - v. *Le chemin des écoliers.*
Gastone.
Gatti, sorci e... fantasia.
Generale della Rovere, Il.
Genitori in blue-jeans.
Geremia, cane e spia - v. *The Shaggy Dog.*
Giganti del mare, I - v. *The Wreck of Mary Dear.*
Gioco dell'amore, Il - v. *The Mating Game.*
Giorno della vendetta, Il - v. *Last Train from Gun Hill.*
Giovani arrabbiati, I - v. *Look Back in Anger.*
Grande capitano, Il - v. *John Paul Jones.*
Grande circo, Il - v. *The Big Circus.*
Grande guerra, La.
Grand Hotel - v. *Menschen im Hotel.*
Guida indiana, La - v. *Yellowstone Kelly.*
Hiroshima, mon amour - v. *Hiroshima, mon amour.*
Immersione rapida - v. *Torpedo Alley.*
Impiegato, L'.
Improvvisamente l'estate scorsa - v. *Suddenly Last Summer.*
Inchiesta in prima pagina - v. *The Story on Page One.*
Intrigo internazionale - v. *North By Northwest.*
Jim della jungla e gli uomini scimmia - v. *Jungle Jim in the Forbidden Land.*
Jovanka e le altre.
Juke box, urli d'amore.
Lampi nel sole - v. *Thunder in the Sun.*
Letto racconta, Il - v. *Pillow Talk.*
Lupi nell'abisso.
Magistrato, Il.
Maledetto imbroglio, Un.
Mano calda, La - v. *La main chaude.*
Marito latino, Il - v. *Count Your Blessings.*
Marito per Cinzia, Un - v. *Houseboat.*
Mattatore, Il.
Meraviglioso paese, Il - v. *Wonderful Country.*
Messalina, Venere Imperatrice.
Mia terra, La - v. *This Earth Is Mine!*
Militare e mezzo, Un.
Mio figlio - v. *Rue des Prairies.*
Moglie sconosciuta, La - v. *A Private's Affair.*
Mondo dei miracoli, Il.
Morte di un amico.
Mummia, La - v. *The Mummy.*
Nella notte cade il velo - v. *Toi, le venin.*
Nel mezzo della notte - v. *Middle of the Night.*
Neurose - v. *Labyrinth* o *Neurose.*
Noi duri.
Non si muore due volte - v. *Unruhige Nacht.*
Nostro agente all'Avana, Il - v. *Our Man in Havana.*
Notte brava, La.
Notte delle spie, La - v. *La nuit des espions.*
Notte senza legge, La - v. *Day of the Outlaw.*
Nuda nell'uragano - v. *Floods of Fear.*
Occhio alla penna!
Olimpia - v. *Olympia.*
Ombre sul Kilimanjaro - v. *Killers of Kilimanjaro.*
Operazione sottoveste - v. *Operation Petticoat.*
Orfeo negro - v. *Orfeu negro.*
Orientali, Le.
Padrone delle ferriere, Il.
Pallottola senza nome, La - v. *No Name on the Bullet.*
Passaggio a Hong Kong - v. *Ferry to Hong Kong.*
Peccatori delle Haway - v. *L'ambitieuse.*
Pellirosse alla frontiera - v. *Frontier Woman.*
Peppino e la nobile dama.
Piaceri dello scapolo, I.
Pistole calde a Tucson - v. *Gunsmoke in Tucson.*
Ponte, Il - v. *Die Brücke.*
Ponticello sul fiume dei guai, Il - v. *The Geisha Boy.*
Quanto sei bella Roma.
Quantrill il ribelle - v. *Quantrill's Raiders.*
Quel tipo di donna - v. *That Kind of Woman.*
Racconti della luna pallida, I - v. *Ugetsu Monogatari.*
Ragazza per l'estate, Una - v. *Une fille pour l'été.*
Reali di Francia, I.
Re d'Israele, Il - v. *Sins of Jezebel.*
Rififi fra le donne - v. *Du Rififi chez les femmes.*
Ritorno di Arsenio Lupin, Il - v. *Arsène Lupin et la toison d'or.*
Rossetto, Il.
Roulotte e roulette.
Ruggito del topo, Il - v. *The Mouse That Roared.*
Sacro e profano - v. *Never So Few.*
Salomone e la regina di Saba - v. *Salomon and Sheba.*
Sapore di Parigi - v. *Maxime.*
Scandalo al sole - v. *A Summer Place.*
Sceriffo di ferro, Lo - v. *The Iron Sheriff.*
Scimitarra del Saraceno, La.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Tullio Kezich e Tino Ranieri.

A DOUBLE TOUR (A doppia mandata) di Claude Chabrol.

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 4, 18 (*Venezia* 1959).

AKASEN CHITAI (La strada della vergogna) — **r.**: Kenji Mizoguci - **s.**: dal romanzo « Donne di Susaki » di Yoshiko Shibaki - **sc.**: Masahige Narisaya - **f.**: Kazuo Miyagawa - **m.**: Toshiro Mayazumi - **scg.**: Hiroshi Mizutani - **mo.**: Keici Sakane - **int.**: Aiko Mimasu (Yumeko), Machiko Kyo (Mikki), Ayako Wakao (Yasumi), Michiyo Kogure (Hanae), Yasuko Kawatami (Shizuko), Eitaro Shindo (Taya), Kenji Sugawara (Eiko), Bontaro Miake (poliziotto), Toranosuke Ogawa (padre di Mikki), Haruo Tanaka, Sadako Sawamura, Daisuke Kato, Jun Tatara, Hiroko Macida, Kumeko Urabe - **p.**: Masaici Nagata per la Daiei Motion Picture - **o.**: Giappone, 1956 - **d.**: Globe.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. X, 1957, *pag.* 43 (*Venezia* 1957).

AMARAMENTE — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Alberto D'Amario - **sc.**: Vincenzo Talarico - **f.**: Augusto Tiezzi - **int.**: Lia Cancellieri, Otello Toso, Emilio Pericoli, Aldo Bufi-Landi, Umberto Spadaro, Clara Bindi, Carlo Tamberlani, Rocco D'Assunta, Carlo Lombardi, Leda Gloria, Gianni Baghino, Loris Gizzi - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1956 - **d.**: Siden Film.

AMBITIEUSE, L' (Peccatori delle Haway) — **r.**: Yves Allégret - **s.**: dal romanzo « Manganèse » di F. Ponthier - **sc.**: René Wheeler - **f.** (Eastmancolor):

Carl Kayser - **m.**: Henri Crolla, André Hodeir - **sc.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Albert Jurgenson - **int.**: Andréa Parisy (Dominique Rancourt), Richard Basehart (Georges Rancourt), Edmond O'Brien (Bucaille), Nicole Berger (Claire), Nigel Lowell, Jean Marchat, Reginald Lye, Denise Vernac, Maiteré - **p.**: Silver Films-Films Chrysaor-Flora Films-Sud Pacifique Film e Atel Film - **o.**: Francia, Italia, Australia, 1959 - **d.**: Variety Film.

AMORE SENZA FINE, Un — **r.**: Luis Knaut - **s.**: Adalberto Albertini - **sc.**: Giovanni Grimaldi, Mario Terribile - **f.**: Adalberto Albertini - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Alberto Farnese, Janet Vidor, Memmo Carotenuto, Carlo Lombardi, Luisella Boni, Enrico Viarisio, Nino Milano, Dina Perbellini, Silvio Bagolini, Nino Vingelli, Emma Baron-Cerlesi, Onorato Onorati, Gaetano Araldi, A. M. Mustari - **p.**: Frine Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

ANATOMY OF A MURDER (Anatomia di un omicidio) di Otto Preminger.

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 7, 18 (*Venezia* 1959)

ANGRY HILLS, The (Le colline dell'odio) — **r.**: Robert Aldrich - **s.**: da un romanzo di Leon Uris - **sc.**: A. I. Bezzerides - **f.**: Stephen Dade - **m.**: Richard Bennett - **scg.**: Ken Adam - **mo.**: Peter Tanner - **int.**: Robert Mitchum (Mike Morrison), Elisabeth Müller (Lisa), Gia Scala (Eleftheria), Stanley Baker (Konrad Heisler), Donald Wolfit (Stergiou), Kieron Moore (Andreas), Theodore Bikel (Tassos), Sebastian Cabot (Chesney), Peter Illing (Leonidas), Leslie Phillips (Ray Taylor), Marius Goring (colonnello Oberg), George Pastell, Patrick Jordan, Stanley Van Beers, Marita Constantiou, Jackie Lane, Tom Chatto, Alec Mango - **p.**: Raymond Stross per la R. Stross Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: M.G.M.

ANNA NA SCEE (Anna al collo) — **r.**: Isidor Annenskij - **s.**: da un racconto di Anton Chekhov - **f.** (Sovcolor): Y. Shapiro - **int.**: Alla Larionova, U. Vladislavski, A. Sakine-Nikolski, M. Jarov, I. Murzaeva, A. Vertinski - **p.**: Studio Gorki - **o.**: U.R.S.S., 1955 - **d.**: Manderfilm.

ANNIBALE — **r.**: Carlo Ludovico Bragaglia - **s.**: Ottavio Poggi - **sc.**: Alessandro Continenza, Mortimer Braus - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor): Raffaello Masciocchi - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Amedeo Mellone, Ernest Kromberg - **cost.**: Gian Carlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Victor Mature (Annibale), Gabriele Ferzetti (Fabio Massimo), Rita Gam (Silvia), Milly Vitale (Danila), Rik Battaglia (Asdrubale), Franco Silva (Maarbale), Mario Girotti (Quintilio), Mirko Ellis (Magone), Andrea Aureli (Caio Terenzio Varrone), Pina Bottin, Mario Pisu, Enzo Fiermonte, Pietro Mitri, Franca Dominici, Carlo Pedersoli, Remo De Angelis, Renzo Cesana, Andrea Fantasia - - **p.**: Ottavio Poggi per la Liber Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Euro International Film.

ANSIKTET (Il volto) di Ingmar Bergman (**d.**: Globe).

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 11, 19 (*Venezia* 1959).

APARAJITO (Aparajito - L'invitto) di Satyajit Ray (**d.**: Globe).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X, 1957, *pag.* 17, 98 (*Venezia* 1957).

A QUALCUNA PIACE CALVO — **r.**: Mario Amendola - **s.** e **sc.**: Mario Amendola, Nino Stresa, Ruggero Maccari - **f.**: Roberto Gerardi - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Lamberto Giovagnoli - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Magali Noël, Antonio Cifariello, Roberto Risso, Gisella Sofio, Mario Carotenuto, Tino Carraro, Joe Sentieri, Tiberio Murgia, Mora Glamor, Loretta Capitoli, Rossana Rossanigo, Lydia Johnson, Alberto Sorrentino, Ave Ninchi - **p.**: Billy Berger per la Sud Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

ARASHI O YOBU OTOKO (Tokio di notte) — **r.**: Umeji Inoue - **s.** e **sc.**: Umeji Inoue - **dialoghi ital.**: Domenico Meccoli - **f.** (Nikkatsuscope, Eastmancolor): Izumi Iwasa - **m.**: Seitaro Omori - **scg.**: Kimiko Kakamura - **mo.**: Akira Suzuki - **int.**: Yujiro Ishihara, Mije Kitahara, Hukiko Sayo, Ruriko Asaoka,

Toru Abe, Nobuo Kanezo - **p.**: Hideo Koi per la Nikkatsu - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Mira.

ARSÈNE LUPIN ET LA TOISON D'OR (Il ritorno di Arsenio Lupin) — **r.**: Yves Robert - **s.**: da un romanzo di Maurice Leblanc - **sc.**: Jean-Paul Rappeneau, Yves Robert, Robert Lamoureux, Diego Fabbri - **ad.**: Y. Robert, François Chavane, D. Fabbri - **f.**: Maurice Barry - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Robert Clavel - **cost.**: Georgette Fillon - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Robert Lamoureaux (Arsenio Lupin), Alida Valli (Aurelia Valeano), Yves Robert (Le Ballu), Roger Dumas (il giovane giornalista Isidoro), Michel Etcheverry, Jacques Dufhilo, Judith Magre, Paul Muller, Jean Bellanger, Harold Kay, Hubert de Lapparent, Ginette Pigeon, Jean Galland, Anne Valon, Liliane Chenesiève, Gisèle Grandpré - **p.**: François Chavane e Morris Ergas per la Cinéphonic-Lambor Films-S.N.E. Gaumont e Film Costellazione - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

ASK ANY GIRL (Tutte le ragazze lo sanno) — **r.**: Charles Walters - **s.**: dal romanzo di Winifred Wolfe - **sc.**: George Wells - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: William A. Horning, Urie McCleary - **mo.**: John McSweeney - **int.**: Shirley MacLaine (Meg Wheeler), David Niven (Miles Doughton), Gig Young (Evan Doughton), Rod Taylor (Ross Tafor), Jim Backus (sig. Maxwell), Claire Kelly (Lisa), Elisabeth Fraser (Jeannie Boyden), Dody Heath (Terri Richards), Read Morgan (Bert), Carmen Phillips (la ragazza raffinata) - **p.**: Joe Pasternak per la Euterpe-M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 140.

AUDACE COLPO DEI SOLITI IGNOTI — **r.**: Nanni Loy - **s.**: Age, Scarpelli - **sc.**: Age, Scarpelli, Nanni Loy - **f.**: Roberto Gerardi - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Nino Manfredi (Ugo Nardi, «Piede amaro»), Vittorio Gassman (Peppe), Renato Salvatori (Mario Angeletti), Claudia Cardinale (Carmela Nicosia), Tiberio Murgia («Ferribotte»), Carlo Pisacane («Capannelle»), Lucky Ludovisi (Floriana), Riccardo Garrone, Gianni Bonagura, Gastone Moschini, Mauro Lemma, Mario Feliciani, Clara Bindi, Elvira Tonelli, Elisa Fabrizi, Toni Ucci, Ciccio Barbi - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides-Titanus - S.G.C., Roma-Parigi - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, *pag.* 131.

AVVENTURE DI BRACCIO DI FERRO, Le — **r.**: Irving Sparber, Seymour Keitnel, Dave Tendlar - **p.**: Paramount - **o.**: U.S.A., 1950-1956 - **d.**: Paramount. Brevi film a disegni animati in Technicolor della serie **Popeye the Sailor** e **Noveltoon.**

Braccio di Ferro, o Popeye il marinaio com'è chiamato in America, non è personaggio che ricordi qualcosa ai ragazzi d'oggi, ma prima della guerra fruì anche da noi d'una certa popolarità, con la sua grinta di lupo di mare, le braccia tatuate e il fedele barattolo di spinaci. Nel campo del disegno animato fu anzi uno degli eroi-fondatori e l'unico che riuscì per un certo tempo a mettere in difficoltà l'organizzazione Disney. Oggi purtroppo la bella concorrenza è finita e anche i suoi autori, Max e Dave Fleischer, hanno lasciato Popeye alle spalle. Ma il fuggevole ritorno non sarà stato inutile se ci avrà aiutato a constatare che Disney, nella sua vittoria contro il mangiatore di spinaci, non può vantare da molti anni una immaginazione superiore e un reale progresso dei suoi « cartoons ». Al contrario vedremo che la sua ultima trovata autentica, che è Donald Duck-Paperino, risale anch'essa a più di vent'anni addietro e ha preso dal macinante e mugugnante Popeye molti tratti esilaranti: lo stesso intemperante carattere, il culto per la forza disordinata e la fierissima opposizione ai rovesci di fortuna. In più i disegni animati dei Fleischer possedevano (e bene o male qualche traccia ne rimane nella presente antologia) un senso più spericolato dell'umorismo, che prendeva generalmente la figura umana a suo bersaglio: vediamo la sbilenca fidanzata di Braccio di Ferro, Olive Oyl; e ricordiamo il fatto significativo che una creazione dei Fleischer, l'aggraziata Betty Boop, sia stata l'unica figurina da cartone animato fulminata dai rigori della censura. Per tutto ciò, al di fuori dell'alone dei ricordi, i raccontini di Popeye the Sailor *serbano ancora un valore d'informazione; e anche un invito ai moltissimi disegni non-Disney che in Italia sarebbe bene conoscere.* (T.R.)

BABETTE S'EN VA-T-EN GUERRE (Babette va alla guerra) — **r.**: Christian-Jaque - **s.**: Raoul Lévy. Gérard Oury - **sc.**: Jean Ferry, Jacques Emmanuel, Michel Audiard - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Armand Thirard - **m.**: Gilbert Bécaud - **scg.**: Jean André - **mo.**: Jacques Desagneaux - **int.**: Brigitte Bardot (Babette), Jacques Charrier (Gérard), Hannes Messemer (gen. von Arenberg), Yves Vincent (capitano Darcy) Ronald Howard (gen. Fitzpatrick), Francis Blanche (Schulz), René Havard (Louis), Jacques Hilling (il capitano), Alain Bouvette (Emile), Max Elloy (Firmin), Mona Goya (signora Fernande), Viviane Gosset (la duchessa), Pierre Bertin (il duca), Françoise Belin (Mado), Michael Cramer (Heinrich), Robert Berri (serg. Bill), Charles Bouillaud (Pierrot), Noël Roquevert (Gustave), Jean Carmet (Antoine), Roland Bartrop (portaordini) - **p.**: Raoul J. Lévy per la Iena Prod.-Ariane, 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 155.

BACCANALI DI TIBERIO, I — **s. e sc.**: Mario Guerra, Franco Castellano, Pipolo - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **m.**: Francesco Lavagnino, Carlo Savina - **scg.**: Franco Lolli - **cost.**: Dina Di Bari - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Walter Chiari (Cassio), Ugo Tognazzi (Primo), Abbe Lane (Cinthya), Tino Buazzelli (Tiberio), Aroldo Tieri (Lacone), Luciano Salce (il colonnello), Mara Berni (Pomponia), Tiberio Murgia (il pretoriano), Olimpia Cavalli (Flavinia), Luigi Pavese (sergente Vinicio), Anny Gorassini, Helga Anderson, Paolo Cavallo, Mimmo De Ninno, Ignazio Balsamo, Ignazio Leone, Pietro Tordi, Giovanni Vari, Aldo Moser, Elisabeth Kubicska, Gina Mascetti, Sergio Parlato, Mario Castellani, Fiorella Cleri, Salvatore Campochiaro, Giuliano Mancini, Bruno Tocci, Gianni Hendy, Franco Jamonte, Giovanni Baghino, Glauco Onorato - **p.**: Emo Bistolfi - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Warner Bros.

BARNACLE BILL (Il capitano soffre il mare) di Charles Frend (**d.**: M.G.M.).

Vedere giudizio di F. Bolen e dati nel n. X-XI, 1958, *pag.* 95, 98 (*Karlovy Vary* 1958).

BATTAGLIA DI MARATONA, La — **r.**: Bruno Vailati - **supervis.**: Jacques Tourneur - **s. e sc.**: Ennio De Concini, B. Vailati, Augusto Frassineti da un'idea di Alberto Barsanti e Raffaello Pacini - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Mario Bava - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Marcello del Prato - **cost.**: Marisa Crimi - **mo.**: Mario Serandrei - **f. riprese subacque**: Massimo Manunza - **int.**: Steve Reeves (Filippide), Mylène Demongeot (Andromeda), Sergio Fantoni (Teocrito), Alberto Lupo (Milziade), Ivo Garrani (Creuso), Daniela Rocca (Karis), Philippe Hersent (Callimaco), Sergio Ciani (Euro), Daniele Varga (Dario), Miranda Campa (serva di Karis), Anita Todesco (amica di Andromeda), Gianni Loti, Franco Fantasia, Carlo Lombardi, Gianpaolo Rosmino, Ignazio Balsamo, Walter Grant - **p.**: Galatea-Titanus, Roma e Lux-Lyre, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Titanus.

BELL'ANTONIO, Il — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: dal romanzo omonimo di Vitaliano Brancati - **sc.**: Pier Paolo Pasolini, Gino Visentini, M. Bolognini - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Marcello Mastrojanni (Antonio Magnano), Claudia Cardinale (Barbara Puglisi), Pierre Brasseur (Alfio Magnano), Rina Morelli (Sara Magnano), Fulvia Mammi (signorina Ardizzone), Thomas Milian (il cugino), Patrizia Bini (la servetta), Anna Arena, Maria Luisa Crescenzi, Jole Fierro, Nino Camarda, Guido Celano, Maurizo Conti, Salvatore Fazio, Cesarina Gheraldi, Rino Giusti, Enzo Tiribelli, Gina Mattarolo, Ugo Torrente, Alice Sandro - **p.**: Alfredo Bini per la Cino Del Duca-Arco Film-Lyre Cinématographique - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Cino Del Duca.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, *pag.* 133.

BELOVED INFIDEL (Adorabile infedele) — **r.**: Henry King - **s.**: dal libro di Sheilah Graham e Gerold Frank - **sc.**: Sy Bartlett - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Lyle Wheeler, Maurice Ransford - **c.**: William Thomas - **mo.**: William Reynolds - **int.**: Deborah Kerr (Sheilah Graham), Gregory Peck (F. Scott Fitzgerald), Eddie Albert (Car-

ter), Philip Ober (John Wheeler), Herbert Rudley (Stan Harris), Karin Booth (Janet Pierce), Ken Scott (Robinson), John Sutton (Lord Donegall) - **p.**: Jerry Wald per la Company of Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 144.

BEST OF EVERYTHING, The (Donne in cerca d'amore) — **r.**: Jean Negulesco - **s.**: dal romanzo di Rona Jaffe - **sc.**: Edith Sommer, Mann Rubin - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William C. Mellor - **m.**: Alfred Newman - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Jack Martin Smith, Mark Lee Kirk - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Hope Lange (Caroline Bender), Stephen Boyd (Mike), Suzy Parker (Gregg), Diane Baker (April), Joan Crawford (Amanda Farrow), Brian Aherne (sig. Shalimar), Louis Jourdan (David Savage), Robert Evans (Dexter Key), Brett Halsey (Eddie), Ted Otis (Ronnie Wood), Martha Hyer (Barbara), Donald Harron (Sidney Carter), Sue Carson (Mary Agnes), June Blair (Brenda), Linda Hutchings (Jane), Lionel Kane (Paul), Myrna Hansen (Judy Masson), Alena Murray, Rachel Stephens e Julie Payne (ragazze del Typing Pool) - **p.**: Jerry Wald per la Company of Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 146.

BIG CIRCUS, The (Il grande circo) — **r.**: Joseph Newman - **s.** e **sc.**: Irwin Allen, Charles Bennett, Irving Wallace - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Winton C. Hoch - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Albert S. D'Agostino - **mo.**: Adrienne Fazan - **int.**: Victor Mature (Hank Whirling), Red Buttons (Randy Sherman), Rhonda Fleming (Helen Harrison), Kathryn Grant (Jeannie Whirling), Vincent Price (Hans Hagemfeld), Peter Lorre (Skeeter), Gilbert Roland (Zach Colino), David Nelson (Tommy Gordon), Adele Mara (Mama Colino), Steve Allen (se stesso) - **p.**: Irwin Allen per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Lux Film.

BLACK WHIP, The (La banda della Frusta Nera) — **r.**: Charles Marquis Warren - **s.** e **sc.**: Orville Hampton - **f.** (Regalscope): Joseph Biroc - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: G. W. Bernstein - **mo.**: Fred W. Berger - **int.**: Hugh Marlowe (Lorn), Coleen Gray (Jeannie), Richard Gilden (Dewey), Angie Dickinson (Sally), Strother Martin (Thorny), Paul Richards (Murdock), Charles Gray (Hainline), Adele Mara, Harry Landers, Sid Curtis - **p.**: Robert Stabler per la Regal Films - **o.**: U.S.A., 1956, - **d.**: Dafne Cinematografica.

BLUE ANGEL, The (L'Angelo Azzurro) — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: dal romanzo di Heinrich Mann e dalla sceneggiatura di Karl Zuckmayer, Karl Vollmöller e Robert Liebmann - **sc.**: Nigel Balchin - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **cost.**: Adele Balkan - **mo.**: Jack W. Holmes - **int.**: Curd Jürgens (prof. Immanuel Rath), May Britt (Lola-Lola), Theodore Bikel (Kiepert), John Banner (Harter), Fabrizio Mioni (Rolf), Ina Anders (Gussie), Richard Tyler (Keiselsack), Voytek Dolinski (Müller), Ken Walken (Ertzum), Del Erickson (Lohmann), Ludwig Stossel (prof. Braun), Wolfe Barzell (clown), Edith Angold (Emilie) - **p.**: Jack Cummings per la Jack Cummings Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

BREVI AMORI A PALMA DI MAJORCA — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Rodolfo Sonego - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Alvaro Mancori - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Mario Bedoni, Franco Fontana Armandi - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Alberto Sordi (Anselmo), Belinda Lee (Mary Moore), Gino Cervi (André Breton, l'industriale), Dorian Gray (Hélène la sua amante), Antonio Cifariello (Ernesto), Vicente Parra (Gianni), Mercedes Alonso (Clementina), Giulio Paradisi (Miguel), Rossana Martini (la giovane vedova), Pamela Valdes (la figlia della vedova), Patrizia della Rovere, Marcello Giorda, Laura Carli, Giulio Marchetti - **p.**: Nino Crisman per la Cei-Incom-Napoleon-Film-P.G.C.-Chamartin, Roma-Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

BRUCKE, Die (Il ponte) — **r.**: Bernhard Wicki - **s.**: dal romanzo di Manfred Gregor - **sc.**: Michael Mansfeld, Karl Wilhelm Vivier - **f.**: Gerd von Bonin -

scg.: Peter Scharff, Heinrich Graf Brühl - **mo.**: Carl Otto Bartning - **int.**: Volker Bohnet (Hans), Fritz Wepper (Albert), Michael Hinz (Walter), Franz Glaubrecht (Jurgens), Karl Michael Balzer (Karl), Volker Lechtenbrink (Klaus), Günther Hoffmann (Sigi), Cordula Trantow (Francisca), Wolfgang Stumpf (prof. Stern), Günther Pfitzmann (serg. Heilmann), Heinz Spitzner (capit. Frölich), Eva Vaitl (la mamma di Jurgens), Ruth Hausmeister (la mamma di Albert), Siegfried Schürenberg (padre di Walter), Edith Schulze-Westrum, Hans Elwenspoeck, Trude Breitschopf, Klaus Hellmold, Inge Benz, Till Kiwe, Edeltraut Elsner, Alexander Hunzinger, Johannes Buzalski, H. Bergmann, Heini Göbel, H. Habernoll, J. Herrmann, H. Hochwarter, Emil Josef Hunek, A. Lach, E. Lehn, H. Oetl, H. Struck, Alfons Teuber, H. Winninger - **p.**: Fono - **o.**: Germania Occidentale, 1959 - **d.**: Atlantis Film.

Vedere giudizi di G. C. Castello e T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 74, 159.

BUCCANEER, The (I bucanieri) — **r.**: Anthony Quinn - **supervis.**: Cecil B. De Mille - **s.** e **sc.**: Jesse L. Lasky, jr. e Berenice Mosk, dalle diverse sceneggiature precedenti di Harold Lamb, Edwin Justus Mayer, C. Gardner Sullivan e dall'adattamento di Jeanie MacPherson dal libro «Lafitte il pirata» di Lyle Saxon - **f.** (VistaVision, Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler, Albert Nozaki - **cost.**: Edith Head, Ralph Jester, John Jensen - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Yul Brynner (Jean Lafitte), Charlton Heston (gen. Jackson), Claire Bloom (Bonnie Brown), Charles Boyer (Dominique You), Inger Stevens (Annette Claiborne), Henry Hull (Ezra Peavey), E. G. Marshall (governatore Claiborne), Lorne Greene (Mercier), Ted de Corsia (capit. Rumbo), Douglass Dumbrille (magistrato del porto), Sir Lancelot (Scipione), Jerry Hartleben (Miggs), Robert F. Simon (capit. Brown), Ken Miller (sentinella), Theodora Davitt (Marie Claiborne), George Mathews (Pyke), Fran Jeffries, John Dierkes, Leslie Bradley, Bruce Gordon, Barry Kelley, Robert Warwick, Onslow Stevens, James Todd, Steven Marlo, Jerry Hartleben, Wally Richard, Iris Adrian, James Seay, Reginald Sheffield, Woodrow Strode, Julia Faye, Stephen Chase, Paul Newlan, Norma Varden, John Hubbard, Brad Johnson, Frederich Ledebur, Mike Mazurki, Jack Pennick, Harry Shannon, Henry Brandon, Manuel Rojas, Alberto Morin - **p.**: Henry Wilcoxon per la Paramount-C.B. De Mille - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

CABIN IN THE SKY (Due cuori in cielo) — **r.**: Vincente Minnelli - **s.**: dalla commedia musicale di Lynn Root, John Latouche e Vernon Duke - **sc.**: Joseph Schrank - **f.**: Sidney Wagner - **m.**: Vernon Duke - **scg.**: Cedric Gibbons, Leonid Vasian - **mo.**: Harold Kress - **int.**: Ethel Waters (Petunia Jackson), Eddie «Rochester» Anderson (Piccolo Joe Jackson), Lena Horne (Georgia Brown), Louis Armstrong (suonatore di tromba), Rex Ingram (Lucio alias Lucifero jr.), Kenneth Spencer (rev. Green alias il Generale), John «Bubbles» Sublett (Domino Johnson), Oscar Polk (diacono alias Piede Alato), Manton Moreland («Cervellone» n. 1), Willie Best («Cervellone» n. 2), Fletcher Rivers («Cervellone» n. 3), Leon James («Cervellone» n. 4), Bill Bailey (Bill), Butterfly McQueen (Lily), Ruby Dandridge (signora Kelso), Nicodemus (Dude), Ernest Whitman (Jim Henry), Fort L. Washington, Duke Ellington e la sua Orchestra, il Coro di Hall Johnson - **p.**: Arthur Freed e Albert Lewis per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1943 - **d.**: M.G.M.

CAMBIALE, La — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **sc.**: Metz, Gianviti, Scarnicci, Tarabusi, Federico Zardi - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Vittorio Gassman (Michele), Ugo Tognazzi (Alfredo), Sylva Koscina (Odette), Georgia Moll (Maria), Totò (Dante), Peppino De Filippo (Peppino), Erminio Macario (Tommaso), Raimondo Vianello (Olimpio), Lia Zoppelli (moglie di Olimpio), Paolo Ferrari (Ottavio), Aroldo Tieri (Bruscatelli), Luigi Pavese (padrone di casa), Laura Nucci, Dina Perbellini, Toni Ucci, Andrea Bosic, Franca Dominici, Giacomo Furia, Michele Malaspina, Gina Rovere, Eduardo Passarelli, Mario Castellani, Lionello Zanchi, Ugo Sasso, Marisa Mantovani, Olimpia Cavalli, Maria Marchi, Nanda Primavera, Olimpio Gargano, Clara

Auteri-Pepe, Nada Cortese, Pasquale De Filippo, Pierugo Gragnani, Peppino De Martino, Fara Libassi, Marie Versini - **p.**: Jolly Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Unidis.

CARAVAN PETROL — **r.**: Mario Amendola - **s.**: Carlo De Veo, Italo De Tuddo - **sc.**: C. De Veo, Mario Amendola, I. De Tuddo - **f.** (Supercinescope): Giuseppe La Torre - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Sergio Baldacchini - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Nino Taranto, Pietro De Vico, Glamor Mora, Gérard Landry, Carlo Campanini, Pupella Maggio, Alberto Sorrentino, Angela Luce, Enzo Turco, Carlo Taranto, Renato Carosone e il suo complesso con Gegé Di Giacomo, Gino Buzzanca, Nino Milano, Anna Maria D'Amore, Vasco Santoni, Giulia Mathias, Anna Campori, Alfredo Rizzo, Fanfulla, Mimmo Poli, Isacco Ravaioli, Carlo Reali, Amelia Perrella, Marisa Cucchi, Pina Sebastiani, Hanna Rasmussen - **p.**: Andrea Bianchi per la Leo Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

CARTAGINE IN FIAMME — **r.**: Carmine Gallone - **s.**: dal romanzo omon. di Emilio Salgari - **sc.**: Ennio De Concini, Duccio Tessari, C. Gallone - **f.** (Technirama, Technicolor): Piero Portalupi - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Guido Fiorini - **c.**: Veniero Colasanti - **mo.**: Nicolò Lazzari - **int.**: Anne Heywood (Fulvia), José Suarez (Hiram), Pierre Brasseur (Sidone), Daniel Gélin (Phegor), Ilaria Occhini (Ophir), Paolo Stoppa (Astarito), Aldo Silvani (Capo del Consiglio), Mario Girotti (Tsour), Gianrico Tedeschi, Edith Peter, Cesare Fantoni, Erno Crisa, Ivo Garrani, Mario Passante - **p.**: Lux Film, Gallone Film, Lux C.C. de France - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Lux.

CAST A LONG SHADOW (Fermati cowboy!) — **r.**: Thomas Carr - **s.**: da un racconto di Wayne D. Overholser - **sc.**: Martin H. Goldsmith, John McGreevey - **f.**: Wilfrid M. Cline - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: David Milton - **mo.**: Richard V. Heermance - **int.**: Audie Murphy (Matt), Terry Moore (Janet), John Dehner (Chip), James Best (Sam Mullen), Rita Lynn (Hortensia), Denver Pyle (Harrison), Ann Doran (Ma Calvert), Stacy B. Harris (Brown), Robert Foulk (Rigdon), Wright King (Noah) - **p.**: Walter M. Mirisch per la Mirisch Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

CAVALIERE DEL CASTELLO MALEDETTO, Il — **r.**: Mario Costa - **s.** e **sc.**: Sergio Corbucci, Piero Vivarelli - **f.** (Totalscope, Ferraniacolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Massimo Serato (Ugone di Collefeltro), Irene Tunc (Fiamma), Luisella Boni (Isabella), Pierre Cressoy (Astolfo), Luciano Marin, Carlo Tamberlani, Maria Sima, Livio Lorenzon, Aldo Bufi-Landi, Andrea Fantasia, Rina Mascetti, Miranda Campa, Ignazio Balsamo, Ugo Sasso, Natale Cirino, Emilio Petacci, Amedeo Trilli, Umberto Nencioni, Giovanni Vari - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Siden.

CERASELLA — **r.**: Raffaello Matarazzo - **s.**: Ugo Pirro, Enzo Bonagura - **sc.**: Dino Verde, Sandro Continenza, R. Matarazzo - **f.**: Vaclav Vich - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: Alfredo Melidoni - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Claudia Mori (Cerasella), Mario Girotti (Fritz), Luigi De Filippo (Alfredo), Alessandra Panaro (Nora), Carlo Croccolo (Giuseppe), Mario Carotenuto, Lia Zoppelli, Piero Farfarelli, Fausto Cigliano, Franco Ricci, Ciancarlo Zarfati, Gina Mattarolo, Salvatore Costa, Luigi Pavese, Carlo Taranto, Aldo Tarantino, Toni Angeli, Peppino De Martino, Enzina Berti, Gisella Guidi, Amedeo Girard, Lilli Romanelli, Nino Di Napoli, Rino Genovese, Magda D'Amato, Gisella Ardenz - **p.**: S.P.I.C.-Titanus, 1959 - **d.**: Titanus.

CHEMIN DES ÉCOLIERES, Le (Furore di vivere) — **r.**: Michel Boisrond - **s.**: dal romanzo di Marcel Aymé - **sc.**: Jean Aurenche, Pierre Bost - **f.**: Christian Matras - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Léon Barsacq - **mo.**: Louisette Taverna-Hautecoeur - **int.**: Françoise Arnoul (Yvette), Bourvil (Michaud), Lino Ventura (Tiercelin), Alain Delon (Antoine Michaud), Jean Claude Brialy (Paul), Sandra Milo (Olga), Pierre Mondy, Paulette Dubost, Lise Delamare - **p.**: S.P.C.E.-Franco London Film-Mondex-S.N.E. Gaumont-Tempo-Zebra Film - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: M.G.M.

COLE YOUNGER, GUNFIGHTER (Cole il fuorilegge) — **r.**: R. G. Springsteen - **s.**: Clifton Adams - **sc.**: Daniel Mainwaring - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Harry Neumann - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Frank Lovejoy (Cole Younger), James Best (Kit), Abby Dalton (Lucy), Jean Merlin (Frank), George Keymas (Price), John Maxwell (Caswell), Ainslie Pryor (Follyard), Frank Ferguson (Wittrock), Myron Healey (Bennett Twins), Douglas Spencer, John Mitchum, Dan Sheridan - **p.**: Ben Schwalb per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux Film.

CONTE DI MATERA, Il — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Raffaele Dettole - **sc.**: Vincenzo Talarico - **f.** (Cinepanscope): Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **int.**: Virna Lisi (Greta), Otello Toso (il conte Tramontana), Paul Müller (Filiberto), Wandisa Guida (Gisella), Giacomo Rossi Stuart, Aldo Bufi-Landi, Emilio Petacci, Armando Migliari, Nietta Zocchi, Erminio Spalla, Carlo Tamberlani, Nerio Bernardi, Pietro De Vico, Amedeo Trilli, Edoardo Toniolo, Guido Celano, Renato Chiantoni - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1957-58 - **d.**: Siden.

COSTA AZZURRA — **r.**: Vittorio Sala - **s.**: Ottavio Alessi, V. Sala, Ugo Guerra - **sc.**: O. Alessi, V. Sala, U. Guerra, Rodolfo Sonego - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Alberto Sordi (Alberto), Giovanna Ralli (Giovanna), Rita Gam (Rita Eldmout), Elsa Martinelli (Doriana), Antonio Cifariello (Gino), Franco Fabrizi (Nicola), Georgia Moll (Adelina), Georges Marchal (Maurizio Mont-Bret), Lorella De Luca (Lisa), Nino Besozzi (Carsoli), Tiberio Murgia (Leopoldo), Jacques Berthier, Luciana Angiolillo, Michele Lemoing, Bambi, Gaella Laporte - **p.**: Enzo Merolle per la Glomer Film-Soc. Cin. Lyre, Roma-Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Euro.

COUNT YOUR BLESSINGS (Il marito latino) — **r.**: Jean Negulesco - **s.**: dal romanzo «The Blessings» di Nancy Mitford - **sc.**: Karl Tunberg - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Milton Krasner, George Folsey - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: William A. Horning, Randall Duell, Don Ashton - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Deborah Kerr (Grace Allingham), Rossano Brazzi (Charles Edouard de Valhubert), Maurice Chevalier (duca di St. Cloud), Martin Stephens (Sigismond), Tom Helmore (Hugh Palgrave), Ronald Squire (sir Conrad Allingham), Patricia Medina (Albertine), Mona Washbourne (Nanny), Steven Geray (Guido), Lumsden Hare (John), Kim Parker (segretario) - **p.**: Karl Tunberg per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

DAVID E GOLIA — **r.**: Richard Pottier, Ferdinando Baldi - **s. e sc.**: Umberto Scarpelli, Gino Mangini, Emimmo Salvi, Ambrogio Molteni - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Giovanna Del Ghiappa-Natili - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Orson Welles (Saul), Eleonora Rossi-Drago (Merob), Ivo Payer (David), Giulia Rubini (Nichol), Massino Serato (Abner), Pierre Cressoy (Gionata), Edward Hilton (Samuele), Kronos (Golia), Furio Meniconi, Luigi Tosi, Dante Maggio, Carlo D'Angelo, Ugo Sasso, Gabriele Tinti, Ileana Danelli, Carla Foscari, Fabrizio Cappucci, Umberto Fiz, Roberto Miali, Renato Terra, Emma Baron, Olimpo Gargano, Simonetta Simeoni, Marina Riccardi, Stefano Valle, Kertes Arpad - **p.**: ANSA produzione - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

DAY OF THE OUTLAW (La notte senza legge) — **r.**: André De Toth - **s.**: dal romanzo di Lee Wells - **sc.**: Philip Yordan - **f.**: Russell Harlan - **m.**: Alexander Courage - **scg.**: Jack Poplin - **mo.**: Bob Lawrence - **int.**: Robert Ryan (Blaise Starrett), Burl Ives (Jack Bruhn), Tina Louise (Helen Crane), Nehemiah Persoff (Dan), David Nelson (Gene), Alan Marshal (Hal Crane), Paul Wexler (Vause), Venetia Stevenson (Ermine), Jack Lambert (Tex), Lance Fuller (Pace), Jack Woody (Shorty), Frank de Kova (Denver), Donald Elson (Vic), Helen Westcott (Vivian), Robert Cornthwaite (Tommy), Dabbs Greer (doc Lancer), Elisha Cook, jr., Mike McGeevey - **p.**: Sidney Harmon per la Security Pictures - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

DES FEMMES DISPARAISSENT (I vampiri del sesso) — **r.**: Edouard Molinaro - **s.**: G. Morris-Dumoulin - **sc.**: Albert Simonin, G. Morris-Dumoulin - **f.**: Robert Juillard - **m.**: Jazz Messengers - **scg.**: Georges Lévy, Marc Desages, Gabriel Beckir - **mo.**: Lawrence Mery, Nina Companeez - **int.**: Robert Hossein (Pierre Rossi), Estella Blain (Béatrice), Magali Noël (Coraline), Philippe Clay (Tom), Jacques Dacqmine, Pierre Collet, Jane Marken, Monique Vita, François Darbon, Jean Juillard, Jean Degrave, Liliane David, Anita Treyens, Claudie Laurence, Dominique Boschero, Yvon Sarray, Olivier Mathot, William Sabatier, Robert Lombard, Alain Nobis - **p.**: Sirius-Roitfeld - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Globe.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 153.

DEVIL'S DISCIPLE, The (Il discepolo del diavolo) — **r.**: Guy Hamilton - **s.**: dal lavoro teatrale di Bernard Shaw - **sc.**: John Dighton, Roland Kibbee - **f.**: Jack Hildyard - **m.**: Richard Rodney Bennett - **scg.**: Terence Verity, Edward Carrere - **c.**: Mary Grant - **mo.**: Alan Osbiston - **int.**: Burt Lancaster (Anthony Anderson), Kirk Douglas (Richard Dudgeon), Laurence Olivier (gen. Burgoyne), Janette Scott (Judith Anderson), Eva Le Gallienne (signora Dudgeon), Harry Andrews (magg. Swindon), Basil Sydney (avv. Hawkins), George Rose (sergente inglese), Neil McCallum (Christopher Dudgeon), David Horne (William), Mervyn Johns (rev. Maindeck Parshotter), Erik Chitty (Titus), Jenny Jones (Essie) - **p.**: Harold Hecht per la Hecht-Hill-Lancaster / Bryna Prod. - **o.**: Gran Bretagna-U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 157.

DIARY OF ANNE FRANK, The (Il diario di Anna Frank) di George Stevens (**d.**: 20th Century Fox).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 39, 49 (*Cannes* 1959).

DIEZ FUSILES ESPARAN (Zoras il ribelle) — **r.**: José Saenz de Heredia - **s.** e **sc.**: Carlos Blanco - **dial. ital.**: Roberto De Leonardis - **f.**: Francisco Sempere - **m.**: Costantino Ferri - **scg.**: Ramiro Gomez - **c.**: Miguel Millan - **mo.**: Julio Peña - **int.**: Ettore Manni, Francisco Rabal, Rosita Arenas, Milly Vitale, Memmo Carotenuto, Berta Riaza, Juan Calvo, Felix De Pomes, Pilar Clemens, José Maria Lado - **p.**: Procusa-Domiziana - **o.**: Spagna-Italia, 1957-58 - **d.**: Filmar.

DI QUA, DI LA' DEL PIAVE — **r.**: Guido Leoni - **s.**: Rodolfo Sonego, Ivo Perilli, Ennio De Concini - **sc.**: Ivo Perilli, Dino De Palma, Luigi Malerba, Franco Solinas, Sergio Pieri, Guido Leoni, Rodolfo Sonego, Ugo Guerra - **f.**: Sergio Pesce - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Mario Serandrei - **c.**: Adriana Monaco - **int.**: Milly Vitale, Erno Crisa, Delia Scala, Marisa Merlini, Carlo Croccolo, Patrizia Lari, Piero Lulli, Mario Pisu, Pietro Tordi, Franco Migliacci, Amedeo Trilli, Mirko Testi, Mario Valente, Oscar Andriani, Giuseppe Taffarel, Vincenzo Milazzo, Mario Merlini - **p.**: Faretra Film - **o.**: Italia, 1953 - **d.**: regionale.

DOLCE VITA, La — **r.**: Federico Fellini - **s.**: F. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flajano - **sc.**: F. Fellini, T. Pinelli, E. Flajano, Brunello Rondi - **f.** (Totalscope): Otello Martelli - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Piero Gherardi - **mo.**: Leo Cattozzo - **int.**: Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Anita Ekberg (Sylvia), Yvonne Fourneaux (Emma), Lex Barker (Robert, fidanzato di Sylvia), Anouk Aimée (Maddalena), Walter Santesso (Paparazzo), Alain Cuny (Steiner), Renée Longarini (moglie di Steiner), Annibale Ninchi (padre di Marcello), Polidor (clown del tabarin), Magali Noël (Fanny), Lilli Granado (Lucy), Valeria Ciangottini (Paola), Harriet White (Edna, segretaria di Sylvia), Carlo Di Maggio (Totò Scalise, produttore), Nadia Gray (Nadia), Mino Doro (amante di Nadia), Jacques Sernas (il divo), Riccardo Garrone (Riccardo), Audrey McDonald (Sonia), Giulio Paradisi, Enzo Cerusico, Enzo Doria (fotografi), Nico Otzak, Sandra Lee, Enrico Glori, Laura Betti, Ida Galli, Rina Franchetti, Francesco Luzi, Adriano Celentano, Jo Staiano, Christine Denise, Archie Savage, Alfredo Rizzo - **p.**: Giuseppe Amato per la Riama Film-Pathé Consortium Cinéma, Roma-Parigi - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

Vedere recensione di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, *pag.* 125.

DON'T GIVE UP THE SHIP (C'era una volta un piccolo naviglio) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: Ellis Kadison - **sc.**: Herbert Baker, Edmund Beloin, Henry Garson - **f.**: Haskell Boggs - **f. subacquea**: Lamar Boren - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.**: Warren Low - **int.**: Jerry Lewis (ten. John Paul Steckler VII), Dina Merrill (Rita Benson), Diana Spencer (Prudence), Mickey Shaughnessy (Stan Wychinski), Robert Middleton (ammiraglio Philo Tecumseh Bludde), Gale Gordon (deputato), Mabel Albertson, Chuck Wassil, Claude Akins - **p.**: Hal Wallis per la Paramount-Hal Wallis Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

DRAGUEURS, Les (Les Dragueurs - Dragatori di donne) — **r.**: Jean Pierre Mocky - **s.**: Jean-Pierre Mocky - **sc.**: J.-P. Mocky, Jean-Charles Pichon, Louis Sapin - **f.**: Edmond Séchan - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Max e Jacques Douy - **mo.**: Armand Psenny - **int.**: Jacques Charrier (Freddy), Charles Aznavour (Joseph), Dany Robin (Denise), Estella Blain (Sylviane), Dany Carrel (Dadou), Belinda Lee (Ghislaine), Anouk Aimée (Jeanne), Inge Schoener (Monica), Margit Saad (Ingrid), Nicole Berger (Françoise), Véronique Nordey - **p.**: Lisbon Films-Fernand Rivers - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 155.

DU RIFIFI CHEZ LES FEMMES (Rififi fra le donne) — **r.**: Alex Joffé - **s.**: dal romanzo di Auguste Le Breton - **sc.**: A. Le Breton, A. Joffé, José Giovanni, Gabriel Arout, Jacques Mage - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Louiguy - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: Léonide Azar - **int.**: Nadja Tiller (Vicky), Robert Hossein (Marcel), Silvia Monfort (Yoko), Roger Hanin (Bug), Pierre Blanchar («il pirata»), Françoise Rosay (Berthe), Georges Rigaud (il marchese), Eddie Constantine (Williams), Jean Gaven, Carlo Campanini, André Cellier, Tiberio Murgia - **p.**: Productions de l'Etoile-Dismage, Paris e Transalpina-Techno Stampa, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Euro.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 153.

ESTATE VIOLENTA — **r.**: Valerio Zurlini - **s.**: V. Zurlini - **sc.**: V. Zurlini, Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi - **f.**: Tino Santoni - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Dario Cecchi, Massimiliano Capriccioli - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Eleonora Rossi-Drago (Roberta Parmesan), Jean Louis Trintignant (Carlo Romanazzi), Cathia Caro (Gemma), Jacqueline Sassard (Rossana), Enrico Maria Salerno (Romanazzi, padre di Carlo), Lilla Brignone (madre di Roberta), Raf Mattioli (Giorgio), Federica Ranchi (Maddalena), Bruno Carotenuto, Giampiero Littera, Tina Gloriani, Sergio Paolini - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

Vedere giudizi di G. C. Castello e E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, *pag.* 75, 136.

FBI STORY, The (Sono un agente F.B.I.) — **r.**: Mervyn Le Roy - **s.**: dal libro «La storia dello F.B.I.» di Don Whitehead - **sc.**: Richard L. Breen, John Twist - **f.** (Technicolor): Joseph Biroc - **m.**: Max Steiner - **scg.**: John Beckman - **mo.**: Philip W. Anderson - **int.**: James Stewart (Chip Hardesty), Vera Miles (Lucy Hardesty), Murray Hamilton (Sam Crandall), Larry Pennell (George Crandall), Nick Adams (Jack Graham), Diane Jergens (Jennie), Joyce Taylor (Anne), Victor Millan (Mario), Parley Baer (Harry Dakins), Buzz Martin (Mike), Ed Prentiss (un commissario), Jean Willes (Anna Sage), Fay Roope (McCutcheon), Robert Gist, Paul Genge, Kenneth Mayer - **p.**: Mervyn Le Roy per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 150.

FEMALE JUNGLE, The (L'adescatrice) — **r.**: Bruno Ve Sota - **s.** e **sc.**: Burt Kaiser, Bruno Ve Sota - **f.**: Elwood Bredell - **m.**: Nicholas Carras - **scg.**: Ben Roseman - **mo.**: Carl Pingitore - **int.**: Lawrence Tierney (serg. Stevens), Jayne Mansfield (Candy Price), John Carradine (Claude Almstead), Burt Kaiser (Alec Voe), Kathleen Crowley (Peggy Voe), Rex Thorsen (serg. Duane), Bruce Carlisle (Chuck), Connie Cezon (Connie), Robert Davis (George), Bruno Ve Sota (Frank) - **p.**: Burt Kaiser per la B. Kaiser Productions - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

FERDINANDO I°, RE DI NAPOLI — **r.**: Gianni Franciolini - **s. sc.** e **dial.**: Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile - **f.** (Eastmancolor): Mario Montuori - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Flavio Mogherini - **c.**: Dario Cecchi, Maria Baroni - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Peppino De Filippo (Ferdinando I°), Titina De Filippo (Titina), Eduardo De Filippo (Pulcinella), Vittorio De Sica (Ceccano), Aldo Fabrizi (il contadino), Marcello Mastroianni (Gennarino), Renato Rascel (Mimì), Rosanna Schiaffino (Nannina), Jacqueline Sassard (Cordelia), Nino Taranto (Tarantella), Leslie Philipps (Pat), Audrey MacDonald, Memmo Carotenuto, Carletto Sposito, Dante ed Enzo Maggio, Giacomo Furia, Pietro De Vico, Nino Milano, Marcello Paolini, Gianni Minervini, Mario Passante, Gigi Reder, Gianni Partanna - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

FERRY TO HONG KONG (Passaggio a Hong Kong) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.**: da un romanzo di Max Catto - **sc.**: Vernon Harris, L. Gilbert - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Otto Heller - **m.**: Ken Jones - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Peter Hunt - **int.**: Curd Jürgens (Mark Conrad), Orson Welles (capitan Hart), Sylvia Syms (Liz Ferrers), Jeremy Spenser (Miguel Henriques), Noel Purcell (Joe Skinner), Margaret Withers (Miss Carter), John Wallace (ispettore di polizia), Roy Chiao (Johnny Sing-Up), Shelley Shen (Foo Soo), Milton Reid (Pirata Yen) - **p.**: George Maynard per la Rank-Lewis Gilbert Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank Film.

FILLE POUR L'ÉTÉ, Une (Una ragazza per l'estate) — **r.**: Edouard Molinaro - **s.**: dal romanzo di Maurice Clavel - **sc.**: M. Clavel, E. Molinaro - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Jean Bourgoin - **m.**: Georges Derveaux - **scg.**: Georges Lévy - **mo.**: Robert e Monique Isnardon - **int.**: Pascale Petit (Manette), Michel Auclair (Fabrizio), Micheline Presle (Paola), Georges Poujouly (Marcello), Giuseppe Porelli (maggiordomo), Aimé Clariond, Antoine Balpêtré, Henry Vidon, Arianna Galli, Marina Malfatti, Claire Maurier, Bernard Lajarrige, Nicole Nantheuil - **p.**: Boréal Film-Filmsonor-Spa Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Cei-Incom.

Vedere giudizi di G. C. Castello e T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 78, 153.

FIVE GATES TO HELL (5 vie per l'inferno) — **r.**: James Clavell - **s.** e **sc.**: James Clavell - **f.** (Cinemascope): Sam Leavitt - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Lyle Wheeler, John Mansbridge - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: Neville Brand (Chen Pamok), Benson Fong (Gung Sa), Dolores Michaels (Athena), Patricia Owens (Joy), Ken Scott (dott. John Richter), John Morley (dott. Jacques Minelle), Gerry Gaylor (Greta), Nobu McCarthy (Chioko), Greta Chi (Yvette), Nancy Kulp (Susette), Linda Wong (Ming Cha), Irish McCalla (suor Magdalena), Shirley Knight (suor Maria) - **p.**: James Clavell e Byron Roberts per la James Clavell Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

FIVE PENNIES, The (I 5 penny) — **r.**: Melville Shavelson - **s.**: Robert Smith che si è ispirato alla vita di Loring «Red» Nichols - **sc.**: Jack Rose, M. Shavelson - **f.** (VistaVision, Technicolor): Daniel L. Fapp - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **canzoni**: Sylvia Fine - **mo.**: Frank P. Keller - **int.**: Danny Kaye (Loring «Red» Nichols), Barbara Bel Geddes (Bobbie Meredith), Louis Armstrong (lui stesso), Bob Crosby (Will Paradise), Harry Guardino (Tony Valani), Susan Gordon (Dorothy Nichols a 6 anni), Tuesday Weld (Dorothy Nichols a 14 anni), Valerie Allen (Tommye Eden), Ray Anthony (Jimmy Dorsey), Bobby Troup (Arthur Schutt), Shelley Manne (Daye Tough), Ray Daley (Glenn Miller) - **p.**: Jack Rose e Sylvia Fine per la Dena-Paramount - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 142.

FLOODS OF FEAR (Nuda nell'uragano) — **r.**: Charles Crichton - **s.**: da un romanzo di John e Ward Hawkins - **sc.**: Charles Crichton - **f.**: Christopher Challis - **m.**: Alan Rawsthorne - **scg.**: Cedric Dawe - **mo.**: Peter Bezencenet - **int.**: Howard Keel (Donovan), Anne Heywood (Elisabeth), Cyril Cusack (Peebles), Harry H. Corbett (Sharkey), John Crawford (Murphy), Eddie Byrne (sce-

riffo), John Phillips (dott. Matthews), Mark Baker, James Dyrenforth, Jack Lester, Guy Kingsley Poynter, Gordon Tanner, Robert MacKenzie, Vivian Matalon, Gordon Sterne, Bill Edwards, Graydon Gould, Kevin Scott, Ed Devereaux - **p.**: Sidney Box e David Deutsch per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Rank Film.

FRONTIER WOMAN (Pellirosse alla frontiera) — **r.**: Ron Ormond - **s.**: Lloyd Royal, Tom Garraway, Ron Ormond - **sc.**: Paul Piel - **f.** (Vistarama, Eastmancolor): Ted Allen - **m.**: Walter Greene - **scg.**: Vic Narrow - **mo.**: Hugh Winn - **int.**: Cindy Carson (Polly), Lance Fuller (Catawampus Jones), Ann Kelly (Redbud), James Clayton (Neshoba), Rance Howard (Prewitt), Mario Celento - **p.**: L. Royal e T. Garraway per la Top Pictures - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

GASTONE — **r.**: Mario Bonnard - **s.**: Ettore M. Margadonna e Mario Corda, sul personaggio creato da Ettore Petrolini - **sc.**: Ettore M. Margadonna, Mario Corda, Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Mario Bonnard - **f.** (Eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.**: Francesco Lavagnino - **scg.**: Mario Chiari, Vincenzo Del Prato - **c.**: Maria De Matteis - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Alberto Sordi (Gastone « Le Beau »), Anna Maria Ferrero (Nannina « La belle »), Paolo Stoppa (Achille), Vittorio De Sica (il principe), Franca Marzi (Rosa detta Mignonette), Magali Noël (Sonja Aleksandrovna), Nando Bruno (Michele), Chelo Alonso (Carmencita), Tino Scotti (l'illusionista), Linda Sini (Lucy Duval), Mino Doro, Anna Campori, Lola Braccini, Angela Luce, Nanda Primavera, Lily Granado, Mimmo Palmara, Salvo Libassi, Salvatore Cafiero, Mario Frera, Nino Milano - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Maxima Film, Variety Film, Spes - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Variety.

GATTI, SORCI E... FANTASIA — **r.**: Chuck Jones, Charles M. Jones, Robert McKimson, Fritz Freleng - serie di 14 cortometraggi a disegni animati in Technicolor - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A. (epoche diverse) - **d.**: Warner Bros.

GEISHA BOY, The (Il ponticello sul fiume dei guai) — **r.**: Frank Tashlin - **s.**: Rudy Makoul - **sc.**: Frank Tashlin - **f.** (VistaVision, Technicolor): Haskell Boggs - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: Jerry Lewis (Gilbert Wooley), Marie Macdonald (Lola Livingston), Robert Kazuyoshi Hirano (Mitsuo Watanabe), Nobu Atsumi McCarthy (Kimi Sikita), Sessue Hayakawa (sig. Sikita), Barton MacLane (magg. Ridgley), Suzanne Pleshette (Betty Pearson), Ryuzo Demura (Ichiyama), Alex Geary (col. Adams), il coniglio Harvey - **p.**: Jerry Lewis e Ernest D. Glucksman per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

GENERALE DELLA ROVERE, Il di Roberto Rossellini.

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, pag. 12, 18 (Venezia 1959).

GENITORI IN BLUE-JEANS — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Oreste Biancoli - **sc.**: Oreste Biancoli, Sergio Velitti, Vincenzo Talarico, Dino Verde - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Peppino De Filippo (Peppino), Ugo Tognazzi (Renzino), Scilla Gabel (Colette), Franco Fabrizi (Gianni), Mario Carotenuto (Mario), Cathia Caro (Marisa), Corrado Pani (Giorgietto), Sylva Koscina (Elena), Alberto Talegalli (Achille), Lidia Martora Maresca (Lisa), Lia Zoppelli (Wanda), Irene Tunc (Clara), Hélène Chanel (Nuri), Lynn Shaw (Margaret), Giuseppe Porelli (Roberto), Tiberio Murgia (brigadiere), Giulio Calì (tassista), Giulio Girola (commissario) - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Jolly Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Unidis.

GESTEHEN SIE, DR. CORDA! (Confessi, dottor Korda!) — **r.**: Josef von Baky - **s.** e **sc.**: Robert A. Stemmle - **f.**: Göran Strindberg - **m.**: Georg Haentzschel - **scg.**: Erich Kettelhut, Helmut Nentwig - **mo.**: Walter Wischniewsky - **int.**: Hardy Krüger, Elisabeth Müller, Lucie Mannheim, Hans Nielsen, Fritz Tillmann, Eva Pflug, Rudolf Fernau, Siegfried Lowitz, Emmy Burg, Lore Hartling, Paul Edwin Roth, Ernst Sattler, Albert Bessler, Jochen Blume, Alfred Balthoff, Roma Bahn, Werner Buttler, Reinhard Kolldehoff, Georg Gütlich,

Hans Binner, Siegrid Hackenberg, Ursula Höflich, Maria Krasna, Barbara Wieczik - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occidentale, 1958 - **d.**: Atlantis.

GRANDE GUERRA, La di Mario Monicelli.

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, pag. 8, 19 (Venezia 1959).

GUNSMOKE IN TUCSON (Pistole calde a Tucson) — **r.**: Thomas Carr - **s.**: Paul Leslie Peil - **sc.**: Paul Leslie Peil, Robert Joseph - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William Whintley - **m.**: Sid Cutner - **scg.**: Jack Senter - **mo.**: George White - **int.**: Mark Stevens (Chip Coburn), Forrest Tucker (John Brazos), Gale Robbins (Lou Crenshaw), Vaughn Taylor (Ben Bodeen), John Ward (Slick Kirby), Kevin Hagen (Clem Haney), Bill Henry (sceriffo Blane), Richard Reeves (Notches), John Cliff (Cass). Gail Kobe (Katy Porter), George Keymos (Hondo), Zon Murray (Bragg), Paul Engle (Chip da ragazzo), Anthony Sydes (Brazos da ragazzo) - **p.**: William D. Coates, Robert Joseph e Herman Rotsten per l'Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux Film.

GYCKLARNAS AFTON (Una vampata d'amore) di Ingmar Bergman.

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati in un prossimo numero.

HIROSHIMA, MON AMOUR (Hiroshima, mon amour) di Alain Resnais.

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, pag. 33, 47 (Cannes 1959).

HOLE IN THE HEAD, A (Un uomo da vendere) — **r.**: Frank Capra - **s.**: dalla commedia di Arnold Schulman - **sc.**: Arnold Schulman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William Daniels - **m.**: Nelson Riddle - **scg.**: Edward Imazu - **mo.**: William Hornbeck - **int.**: Frank Sinatra (Tony Manetta), Edward G. Robinson (Mario Manetta), Eleanor Parker (signora Rogers), Carolyn Jones (Shirl), Thelma Ritter (Sophie Manetta), Keenan Wynn (Jerry Marks), Eddie Hodges (Ally), Joi Lansing (Dorine), Connie Sawyer (Miss Wexler), George De Witt (Mendy), Jimmy Komack (Julius), Dub Taylor (Fred) - **p.**: Frank Capra per la Sincap - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, pag. 141.

HORSE SOLDIERS, The (Soldati a cavallo) — **r.**: John Ford - **s.**: dal romanzo di Harold Sinclair - **sc.**: John Lee Mahin, Martin Rackin - **f.** (De Luxe Color): William Clothier - **m.**: David Buttolph - **scg.**: Frank Hotaling - **mo.**: Jack Murray - **int.**: John Wayne (col. Marlowe), William Holden (maggiore medico Kendall), Constance Towers (Hannah). Althea Gibson (Dukey), Hoot Gibson (Brown), Judson Pratt (serg. magg.), Ken Curtis (soldato del Missouri), Bing Russell (soldato ferito), Willis Bouchey (colonnello), Anna Lee (signora Buford), Russell Simpson (sceriffo), Stan Jones (gen. Grant), Carleton Young (col. Miles), Basil Ruysdael (comandante Accademia Militare), O. Z. Whitehead (medico), Hank Worden (predicatore), Denver Pyle, Strother Martin (disertori ribelli), Richard Cutting (gen. Sherman), Chuck Hayward, William Henry, Rom Haggerty, William Forrest - **p.**: John Lee Mahin e Martin Rackin per la Mirisch-Martin-Rackin Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, pag. 149.

HOUSEBOAT (Un marito per Cinzia) — **r.**: Melville Shavelson - **s. e sc.**: Jack Rose, Mel Shavelson - **f.** (VistaVision, Technicolor): Ray June, Wallace Kelley - **m.**: George Duning - **scg.**: Hal Pereira, John Goodman - **mo.**: Frank Fracht - **int.**: Cary Grant (Tom Winston), Sophia Loren (Cinzia Zaccardi), Martha Hyer (Carolyn Gibson), Charles Herbert (Robert Winston), Mimi Gibson (Elizabeth Winston), Paul Petersen (David Winston), Eduardo Ciannelli (Arturo Zaccardi), Harry Guardino (Angelo Donatello). Murray Hamilton (Alan Wilson) - **p.**: Jack Rose per la Paramount-Scribe - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

HOUSE ON HAUNTED HILL (La casa dei fantasmi) — **r.**: William Castle - **s. e sc.**: Robb White - **f.**: Carl E. Guthrie - **m.**: Von Dexter - **scg.**: David Milton - **e. s.**: Herman Townsley - **mo.**: Roy Livingston - **int.**: Vincent Price (Frederick Loren), Carol Ohmart (Annabelle Loren), Richard Long (Lance Schroe-

der), Alan Marshal (dott. David Trent), Carolyn Craig (Nora Manning), Elisha Cook, jr. (Watson Pritchard), Julie Mitchum (Ruth Bridges), Leona Anderson (signora Slykes), Howard Hoffman (Jonas) - **p.**: William Castle per la Allied Artists, William Castle-Robb White Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Lux Film.

ILYA MUROMETS (Il conquistatore dei Mongoli) — **r.**: Aleksandr Ptushko - **s. e sc.**: Mikhail Kochnev da racconti folcloristici russi - **f.** (Sovscope, Sovcolor): F. Provorov, Y. Kun - **m.**: J. Morczov - **scg.**: E. Kumankov - **mo.**: E. Svidetele - **int.**: Boris Andreyev (Ilya Muromets), Andrej Abrikosov (principe Vladimir), Natalia Medvedeva (principessa Apraxia), A. Shvorin (Sokolnichek), Georgj Dyomin (Dobrynia Nikitich), Sergej Stolyarov (Aljosha Popovich), Shukur Burkhanov (lo zar Kalin), Yeva Myshkova (Vasilisa) - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S., 1956 - **d.**: Micarcine.

IMPIEGATO, L' — **r.**: Gianni Puccini - **s., sc. e dial.**: G. Puccini, Nino Manfredi, Elio Petri, Tommaso Chiaretti - **f.**: Carlo Di Palma - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Nino Manfredi (Nando), Anna Maria Ferrero (Joan), Eleonora Rossi-Drago (l'ispettrice Jacobetti), Andrea Checchi (Francesco), Gianrico Tedeschi (il direttore), Anna Campori (Lisetta, sorella di Nando), Sergio Fantoni (Sergio Jacobetti), Gianni Bonagura (Pippetto), Nadia Brivio, Arturo Bragaglia (il padre di Nando), Pietro De Vico (Mc Nally), Cesare Polacco (ispettore Rock), Polidor, Ignazio Leone, Franco Giacobini (Rotondi), Enrico Glori, Luigi Casciano, Mario Laurentino, Luciano Bonanni, Piero Pastore, Aldo Vasco, Riccardo Ferri, il gatto Romoletto - **p.**: Antonio Cervi e Alessandro Jacovoni per l'Ajace Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Euro International Films.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, *pag.* 130.

IRON SHERIFF, The (Lo sceriffo di ferro) — **r.**: Sidney Salkow - **s. e sc.**: Seeleg Lester - **f.**: Kenneth Peach - **m.**: Emil Newman - **scg.**: William Ross - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Sterling Hayden (sceriffo Galt), Constance Ford (Claire), John Dehner (Pollock), Kent Taylor (Quincy), Darryl Hickman (Benjie), Walter Sande (Ellison), Frank Ferguson (Holloway), King Donovan (Leveret), Mort Mills, Peter Miller, Kathy Nolan, I. Stanford Jolley, Will Wright, Ray Walker, Bob Williams - **p.**: Jerome C. Robinson per la Grand Productions - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: regionale.

IT STARTED WITH A KISS (Cominciò con un bacio) — **r.**: George Marshall - **s.**: Valentine Davies - **sc.**: Charles Lederer - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: Hans Peters, Urie McCleary - **mo.**: John McSweeney - **int.**: Glenn Ford (serg. Joe Fitzpatrick), Debbie Reynolds (Maggie), Eva Gabor (marchesa de la Rey), Gustavo Rojo (Antonio Soriano), Fred Clark (gen. O'Connell), Edgar Buchanan (deputato Tappe), Henry Morgan (Charles Rohan), Robert Warwick (deputato Muir), Frances Bavier (signora Tappe), Netta Packer (signora Muir), Robert Cunningham (il maggiore), Alice Backes (Sally Rohan), Carmen Phillips (Belvah) - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Arcola - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

JOHN PAUL JONES (Il grande capitano) — **r.**: John Farrow - **s. e sc.**: John Farrow - **f.** (Technirama, Technicolor): Michel Kelber - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Franz Bachelin - **mo.**: Eda Warren - **int.**: Robert Stack (John Paul Jones), Charles Coburn (Benjamin Franklin), Marisa Pavan (Aimée de Tellison), Macdonald Carey (Patrick Henry), Erin O'Brien (Dorothea Danders), Jean-Pierre Aumont (Louis XVI), Susana Canales (Maria Antonietta), Peter Cushing (capitan Pearson), Bruce Cabot (Gunner Lowrie), Tom Brannum (Peter Wooley), Archie Duncan (Duncan MacBean), Nick Brady (ten. Trumble), Bob Cunningham (ten. Wallingford), Frank Latimore (ten. Richard Dale), Thomas Gomez (Esek Hopkins), Basil Sydney (sir William Young), David Farrar (John Wilkes), Bette Davis (Caterina la Grande) - **p.**: Samuel Bronston per la S. Bronston-John Paul Jones Prod. - **o.**: U.S.A., 1958-59 - **d.**: Warner Bros.

JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH (Viaggio al centro della

terra) — **r.**: Henry Levin - **s.**: dal romanzo omonimo di Jules Verne - **sc.**: Walter Reisch, Charles Brackett - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leo Tover - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Franz Bachelin, Herman A. Blumenthal - **c.**: David Folkes - **mo.**: Stuart Gilmore, Jack W. Holmes - **int.**: Pat Boone (Alec McEwen), James Mason (prof. Oliver Lindenbrook), Arlene Dahl (Carla), Diane Baker (Jenny), Thayer David (conte Saknussemm), Peter Ronson (Hans), Robert Adler (un cameriere), Alan Napier (decano), Alex Finlayson (prof. Bayle), Ben Wright (Paisley), Mary Brady (Kirsty), Frederick Halliday (cancelliere), Alan Caillou (rettore) - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 151.

JOVANKA E LE ALTRE — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dal romanzo omonimo di Ugo Pirro - **sc.**: Martin Ritt, Ivo Perilli - **f.** (VistaVision): Giuseppe Rotunno - **m.**: Francesco Lavagnino - **scg.**: Mario Chiari - **mo.**: Renzo Lucidi - **int.**: Silvana Mangano (Jovanka), Jeanne Moreau (Ljuba), Vera Miles (Daniza), Barbara Bel Geddes (Marja), Carla Gravina (Mira), Van Heflin (Velko), Richard Basehart (Reinhardt), Harry Guardino (Branko), Steve Forrest (Keller), Pietro Germi (comand. partigiani), Romolo Valli (Mirko), Teresa Pellati (Boja), Guido Celano (Drago), Alex Nicol (Svenko), Tiberio Mitri (Milko), Sid Clute, Franca Dominici, Gerard Herter, Aldo Silvani, Amedeo Trilli, Giacomo Rossi Stuart, Aldo Pini, Carlo Hinterman, Gérard Landry, Erwin Strahl, Bob Cunningham, Vera Fusek, Tonio Selwart, Nona Medici, Lina Rogers, Carmen Scarpitta, Serena Canevari, Donatella Mauro, Cyrus Elias, Gianni Solaro - **p.**: Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: De Laurentiis.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 148.

JUKE BOX, URLI D'AMORE — **r.**: Mauro Morassi - **s.**: Ugo Guerra - **sc.**: U. Guerra, Ottavio Alessi - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Ezio Leoni - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Marisa Merlini, Mario Carotenuto, Karin Baal, Mario Girotti, Raffaele Pisu, Mara Berni, Dory Dorika, Aroldo Tieri, Mina, Adriano Celentano, Miranda Martino, Anita Traversi, i Campioni, Johnny Ritter, Henry Wright, Colin Hicks, Cabin Boys, il quintetto Basso-Valdambrini, trio vocale Fraternity Brothers, il complesso dei Giullari con Giorgio Gaber, Vanna Ibba, Michelino e Renée - **p.**. A.C.I., 1959 - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Cino Del Duca.

JUNGLE JIM IN THE FORBIDDEN LAND (Jim della giungla e gli uomini scimmia) — **r.**: Lew Landers - **s.** e **sc.**: Samuel Newman - **f.**: Fayte Browne - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Henry Batista - **int.**: Johnny Weissmuller (Jim della giungla), Angela Greene, Jean Willes, Lester Matthews, William Tannen, George Eldredge, Frederic Berest, Clem Erickson, Irmgard Helen Raschke, William Fawcett, Frank Jacquet e la scimmia Tamba - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Columbia.

KILLERS OF KILIMANJARO (Ombre sul Kilimanjaro) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: Richard Maibaum, Cyril Hume dal libro « African Bush Adventures » di J. A. Hunter e Dan P. Mannix - **sc.**: John Gilling - **f.** (Cinemascope, Technicolor, stampato in Eastmancolor): Ted Moore - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Ray Simm - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.**: Robert Taylor (Robert Adamson), Anne Aubrey (Jane Carlton), Anthony Newley (Hooky), Gregoire Aslan (Ben Ahmed), Orlando Martins (capo negro), Martin Benson (Alì), Martin Boddey (Gunther), Harry Baird (Borago), Earl Cameron (medico-stregone), John Dimech (Pasha), Anthony Jacobs (Mustafà), Alan Cuthbertson (Saxton), Donald Pleasence (capitano) - **p.**: John R. Sloan per la Warwick - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

KUMONOSU-DJO (Il trono di sangue) di Akira Kurosawa (**d.**: Globe).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. X, 1957, *pag.* 27, 98 (*Venezia* 1957).

LABYRINTH o **NEUROSE (Neurose)** — **r.**: Rolf Thiele - **s.**: dal romanzo

« Irrequieto è il mio cuore » di Gladys Baker - **sc.**: Gregor von Rezzori, Rolf Thiele - **f.**: Klaus von Rautenfeld - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Gabriel Jellon, Peter Röhrig - **mo.**: Anneliese Schönnenbeck - **int.**: Nadja Tiller (Georgia Gale), Peter Van Eyck (Ron Stevens), Amedeo Nazzari (prof. De Lattre), Nicole Badal (Marjorie), Elisabeth Flickenschildt (signora Gretzer), Harald Kreutzberg (Sir Agamennon), Benno Hoffmann (dott. Beckmeier), Hanne Wieder (priora), Matteo Spinola (Armand), Piera Arico, Ljuba Welitsch, Ina Duscha - **p.**: Ufa-Cei-Incom, Berlino-Roma - **o.**: Germania Occid.-Italia, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 159.

LAST TRAIN FROM GUN HILL (Il giorno della vendetta) — **r.**: John Sturges - **s.**: Les Crutchfield - **sc.**: James Poe - **f.** (VistaVision, Technicolor): Charles Lang, jr. - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.**: Warren Low - **int.**: Kirk Douglas (Matt Morgan), Anthony Quinn (Craig Belden), Carolyn Jones (Linda), Earl Holliman (Rick Belden), Brian Hutton (Lee), Ziva Rodann (Catherine), Lars Henderson (Petey), Brad Dexter (capo degli uomini di Belden), Walter Sande, Val Avery, Bing Russell - **p.**: Hal Wallis e Paul Nathan per la Hal Wallis/Bryna - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 149.

LIBEL (Il diavolo nello specchio) — **r.**: Anthony Asquith - **s.**: dal lavoro teatrale di Edward Wooll - **sc.**: Anatole de Grunwald, Karl Tunberg - **f.**: Robert Krasker - **m.**: Benjamin Frankel - **scg.**: Paul Sheriff - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Dirk Bogarde (sir Mark Loddon - Frank Welney - Numero 15), Olivia De Havilland (Laly Loddon), Paul Massie (Jeffrey Buckenham), Robert Morley (sir Wilfred), Wilfrid Hyde White (Foxley), Anthony Dawson (Gerald Loddon), Richard Wattis (il giudice), Richard Dimbleby (sé stesso), Martin Miller (dott. Schrott), Millicent Martin (Maisie) - **p.**: Anatole de Grunwald e Pierre Rouve per la Comet - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: M.G.M.

LONE RANGER AND THE LOST CITY OF GOLD (Il cavaliere azzurro della città dell'oro) — **r.**: Lesley Selander - **s.** e **sc.**: Robert Schaefer, Eric Freiwald - **f.** (in Eastmancolor): Kenneth Peach - **m.**: Les Baxter - **scg.**: James D. Vance - **mo.**: Robert S. Golden - **int.**: Clayton Moore (il Cavaliere Azzurro), Jay Silverheels (Tonto), Douglas Kennedy (Ross Brady), Noreen Nash (Frances Henderson), Charles Watts (Oscar Matthison), Lisa Montell (Paviva), Ralph Moody (padre Vicente Esteban), Norman Frederic (dott. James Rolfe), John Miljan, Maurice Jara, Bill Henry, Lane Bradford, Belle Mitchell - **p.**: Sherman Harris per la Jack Wrather Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

LOOK BACK IN ANGER (I giovani arrabbiati) — **r.**: Tony Richardson - **s.**: dal lavoro teatrale « Ricorda con rabbia » di John Osborne - **sc.**: Nigel Kneale, John Osborne - **f.**: Oswald Morris - **m.**: Chris Barber - **scg.**: Peter Glazier - **mo.**: Richard Best - **int.**: Richard Burton (Jimmy Porter), Claire Bloom (Helena Charles), Mary Ure (Alison Porter), Edith Evans (signora Tanner), Gary Raymond (Cliff Lewis), Glen Byam Shaw (col. Redfern), Phyllis Neilson-Terry (signora Redfern), Donald Pleasence (Hurst), Jane Eccles (Drury), Jordan Lawrence (produttore), George Davine (medico), Bernice Swanson (Sally), Anne Dickins, John Dearth, Nigel Davenport, Alfred Lynch, Toke Townley, S. P. Kapoor, Walter Hudd - **p.**: Gordon L. T. Scott e Harry Saltzman per la Woodfall - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Warner Bros.

LUPI NELL'ABISSO — **r.**: Silvio Amadio - **s.**: Luciano Vincenzoni, Silvio Amadio - **sc.**: Carlo Romano, Gino de Sanctis, S. Amadio - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Bruno Canfora - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Luciano Cavalieri - **int.**: Massimo Girotti (il comandante), Folco Lulli (il nostromo), Jean-Marc Bory (il tenente), Alberto Lupo (il radiotelegrafista), Horst Frank (lo sposino), Giancarlo Sbragia (l'idrofonista), Piero Lulli (il teppista), Nino Dal Fabbro (il meccanico), Giorgio Cerioni (il ferito), Enrico Salvatore (un marinaio), Alberto

Barberito - **p.**: Sagittario, Roma e Radius Prod., Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Maior Film.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, pag. 139, leggendo « Silvio Amadio » in luogo di « Silvio Siano ».

MAGISTRATO, Il — **r.**: Luigi Zampa - **s.**: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa - **sc.**: P. Festa Campanile, M. Franciosa, L. Zampa - **f.**: Gabor Pogany - **m.**: Renzo Rossellini - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Jacqueline Sassard (Carla Bonelli), José Suarez (Andrea Morandi), Massimo Serato (Ugo), François Périer (Luigi Bonelli), Geronimo Meynier (Pierino Lucchi), Maurizio Arena, Ana Mariscal, Roberto Rey, Anna Maria Custodio, Rino Genovese, Claudia Cardinale, Louis Seigner, Francesco Casaretti, Fausto Guerzoni, Ignazio Balsamo, Antonio Acqua - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus-Hispamex, Roma-Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1959 - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, pag. 135.

MAIN CHAUDE, La (La mano calda) — **r.**: Gérard Oury - **s.** e **sc.**: Gérard Oury, Jean Charles Tacchella, Jean Claude Pichon - **f.**: André Villar - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Paulette Robert - **int.**: Jacques Charrier (Michel), Franca Bettoja (Cristiana), Macha Meril (Yvette), Rina Franchetti (madre di Yvette), Paulette Dubost (Lise Lacoste), Alfred Adam (Jean Lécuyer), Alfred De Turris - **p.**: Franco-London Film, Les Films Gibé e Mira Film - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Mira Film.

MALEDETTO IMBROGLIO, Un — **r.**: Pietro Germi - **s.**: da una libera traduzione del romanzo di Carlo Emilio Gadda « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana » - **sc.**: Alfredo Giannetti, P. Germi, Ennio De Concini - **f.**: Leonida Barboni - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Pietro Germi (commissario Ciccio Ingravallo), Eleonora Rossi-Drago (Liliana Banducci), Claudio Gora (Remo Banducci), Franco Fabrizi (Valdarena), Claudia Cardinale (Assuntina), Cristina Gajoni (Virginia), Ildebrando Santafé (commendatore Anzaloni), Saro Urzì (maresciallo), Gianni Glori Musy (Retalli), Toni Ucci (secondo ladro), Peppino De Martino (dott. Fumi), Rosolino Bua (parroco), Silla Bettini (Oreste), Vincenzo Tocci (Filone), Antonio Acqua (generale), Nino Castelnuovo (Diomede), Renato Terra (Marchetti), Nanda De Santis, Loretta Capitoli, Attilio Martella, Rina Mascetti, Pietro Tordi, Leandro Marini, Vittorio Scarabello, Antonio Gradoli, Maria Saccenti, Hennessy April, Vinicio Ricchi, Elsa Canevazzi, Claudia Fabiani - **p.**: Giuseppe Amato per la Riama Cinematografica - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizi di G. C. Castello e E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, pag. 77, 128.

MATCHMAKER, The (Bella, affettuosa, illibata, cercasi...) — **r.**: Joseph Anthony - **s.**: dal lavoro teatrale di Thornton Wilder - **sc.**: John Michael Hayes - **f.** (VistaVision): Charles Lang - **m.**: Adolph Deutsch - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Shirley Booth (Dolly), Anthony Perkins (Cornelius Hackl), Shirley MacLaine (Irene Molloy), Paul Ford (Horace Vandergelder), Wallace Ford (Malachi Stack), Robert Morse (Barnaby Tucker), Perry Wilson (Minnie Fay), Russell Collins (Joe Scanlon), Rex Evans (August), Gavin Gordon (Rudolph), Torben Meyer (Maitre D') - **p.**: Don Hartman per la Paramount-Don Hartman Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Paramount.

MATING GAME, The (Il gioco dell'amore) — **r.**: George Marshall - **s.**: dal romanzo « The Darling Buds of May » di H. E. Bates - **sc.**: William Roberts - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.**: John McSweeney, jr. - **int.**: Debbie Reynolds (Mariette Larkin), Tony Randall (Lorenzo Charlton), Paul Douglas (Pop Larkin), Fred Clark (Oliver Kelsey), Una Merkel (Ma Larkin), Philip Ober (Wendell Burnshaw), Philip Coolidge (rev. Osgood), Charles Lane (Bigelow), Trevor Bardette (Guthrie), Bill Smith (Barney), Addison Powell (De Groot), Rickey Murray (Lee Larkin), Donald Losby (Grant Larkin), Cheryl Bailey (Victoria Larkin) - **p.**: Philip Barry, jr. per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

MATTATORE, Il — **r.**: Dino Risi - **s.**: Age e Scarpelli da uno spunto di Sergio Pugliese - **sc.**: Sandro Continenza, Ettore Scola, Ruggero Maccari - **f.** (Totalscope): Massimo Dallamano - **m.**: Pippo Barzizza - **scg.**: Sergio Giovannini - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Vittorio Gassman (Gerardo), Anna Maria Ferrero (Annalisa), Peppino De Filippo (Chinotto), Mario Carotenuto (Lauro), Dorian Gray (Elena), Luigi Pavese (l'industriale), Alberto Bonucci (Gloria Patria), Fosco Giachetti (il generale), Linda Sini, Aldo Bufi-Landi, Piera Arico, Armando Bandini, Fanfulla, Nando Bruno, Mario Frera, Dina De Santis, Salvatore Cafiero, Walter Santesso, Ignazio Leone, Giovanni Baghino, Armando Annuale, Mario Scaccia, Mimmo Poli, Enzo Petito, Pierugo Gragnani, Andrea Petricca, Enzo Cerusico, Vincenzo Talarico - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Maxima Film, Cei-Incom, Società Generale Cinematografica - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

MAXIME (Sapore di Parigi) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: dal romanzo «Maxime» di Henri Duvernois - **sc.**: Albert Valentin, H. Verneuil, Henri Jeanson - **f.**: Christian Matras - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Gabriel Rongier - **int.**: Michèle Morgan (Jacqueline Monneron), Charles Boyer (Marcel), Félix Marten (Hubert Treffujean), Arletty (Gazelle), Jane Marken, Micheline Luccioni, Meg Lemonnier, André Brunot, Geneviève Morel, Jacques Dufilho, Jean Marie Proslier, Yvonne Constant, Odette Barencey, Van Doude, Fernand Fabre, Lud Germain, Richard Larke, Liliane Patrick - **p.**: Les Films Raoul Ploquin-Cocinor - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Warner Bros.

MENSCHEN IM HOTEL (Grand Hotel) — **r.**: Gottfried Reinhardt - **s.**: dal romanzo omon. di Vicki Baum - **sc.**: Hans Jacoby, Ladislaus Fodor - **f.**: Göran Strindberg - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Gottfried Will - **c.**: Helmut Holger - **mo.**: Karl Zeunert - **int.**: O. W. Fischer (barone Gaigern), Michèle Morgan (Grusinskaja), Heinz Rühmann (Kringelein), Gert Fröbe (Preysing), Sonja Ziemann («Flämmchen»), Wolfgang Wahl, Dorothea Wieck, Friedrich Schönfelder, Jean Jacques Delbo, Reginald Pasch, Siegfried Schürenberg - **p.**: Arthur Brauner per la C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: Cei-Incom.

MESSALINA, VENERE IMPERATRICE — **r.**: Vittorio Cottafavi - **s. e sc.**: Ennio De Concini, Mario Guerra, Carlo Romano, Duccio Tessari - **f.** (Technirama, Technicolor): Marco Scarpelli - **m.**: Francesco Lavagnino - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Dina Di Bari - **mo.**: Luciano Cavalieri - **cor.**: Dino Cavallo - **int.**: Belinda Lee (Messalina), Spiros Focas (Lucio Massimo), Gian Carlo Sbragia (Aulo Celso), Giulio Donnini (Narciso), Carlo Giustini (Lusio Geta), Arturo Dominici (Caio Silio), Arianna Galli (Silvia), Marcello Giorda (Claudio), Mino Doro (Sulpicio), Aroldo Tieri (Pirgo Pollinice), Annie Gorassini (una cortigiana) - **p.**: Emo Bistolfi - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Warner Bros.

MIDDLE OF THE NIGHT (Nel mezzo della notte) di Delbert Mann (**d.**: Ceiad Columbia).

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 39, 49 (*Cannes* 1959).

MILITARE E MEZZO, Un — **r.**: Steno - **s.**: Aldo Fabrizi - **sc.**: Aldo Fabrizi, Renzo Gianviti, Vittorio Metz, Steno - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Aldo Fabrizi (maresciallo Rossi), Renato Rascel (Nicola Carletti), Virna Lisi (Rita), Vicky Ludovisi (Mary), Mario Girotti (Giorgio), Ruggero Marchi (il colonnello), Robert Alda, Audrey McDonald, Loris Gizzi, Salvo Libassi, Ignazio Balsamo, Guido Martufi, Nino Nini, Alberto Antonucci - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

MONDO DEI MIRACOLI, Il — **r.**: Luigi Capuano - **s.**: Oscar Andriani - **sc.**: Vinicio Marinucci, Sergio Sollima, Alfredo Giannetti, Alberto Vecchietti - **f.**: Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Vittorio De Sica (Pietro Giordani), Virna Lisi (Laura), Jacques Sernas (Marco), Marisa Merlini (Franca), Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson, Kerima, Andrea Checchi, Aldo Silvani, Elli Parvo, Virgilio Riento, Silvio Bagolini, Marco Tulli, Ciccio Barbi, Virginia Balistrieri, Anna Maria Aveta, Pietro Tordi, Diego Pozzetto, Fanfulla, Pino Sciacqua, Amina Pirani Maggi,

Renato Chiantoni, Rina Mascetti, Luciano Bonanni, Renato Malavasi, Ignazio Leone, Romolo Giordani, Fedele Gentile. Piero Pastore, Dori Romano, Gustavo Serena, Leopoldo Valentini, Wilma Onorato, Janine Leplat - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Siden.

MORTE DI UN AMICO — **r.**: Franco Rossi - **s.**: Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Pier Paolo Pasolini, Franco Riganti - **sc.**: Franco Riganti, Ugo Guerra, Franco Rossi - **f.**: Toni Secchi - **m.**: Mario Nascimbene - **sc.**: Giorgio Venzi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Gianni Garko (Aldo), Spiros Focas (Bruno), Didi Perego (Lea), Angela Luce (Franca), Anna Mazzucchelli (Adriana), Fanfulla (De Amicis), Andrea Scotti (il francese), Olimpia Cavalli (Wanda), Ilde Mazzucco, Simonetta Santaniello, Livio Seri - **p.**: Sandro Ghenzi, Antonio Roi e Franco Riganti per la Universalcine - **o.**: Italia, 1959-60 - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, pag. 134.

MOUSE THAT ROARED, The (Il ruggito del topo) — **r.**: Jack Arnold - **s.**: dal romanzo di Leonard Wibberley - **sc.**: Roger McDougall, Stanley Mann - **f.** (Technicolor): John Wilcox - **m.**: Edwin Astley - **scg.**: Geoffrey Drake - **mo.**: Raymond Poulton - **int.**: Peter Sellers (Tully/Gloriana XII/Mountjov), Jean Seberg (Helen), David Kossoff (Kokintz), William Hartnell (Will), Leo McKern (Benter), Macdonald Parke (Snippet). Timothy Bateson (Roger), Monty Landis (Cobbley), Harold Krasker (Pedro), Colin Gordon (annunciatore della BBC), Austin Willis (segretario della difesa), George Margo (O'Hara), Richard Gatehouse (Mulligan), Gui Deghy, Harry De Bray, Charles Clay, Jacques Cey, Sheldon Lawrence, Mavis Villiers. Bill Edwards, Robert O'Neil, Murray Kash, Stuart Saunders, Ken Stanley - **p.**: John Penington per la Carl Foreman-Open Road Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

MUMMY, The (La mummia) — **r.**: Terence Fisher - **s.** e **sc.**: Jimmy Sangster da un racconto di Nina Wilcox Putnam e Richard Schayer - **f.** (Technicolor): Jack Asher - **m.**: Frank Reizenstein - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: James Needs, Alfred Cox - **int.**: Peter Cushing (John Banning), Christopher Lee (Kharis), Yvonne Fourneaux (Isabel / Ananka), Eddie Byrne (Mulrooney), Felix Aylmer (Stephen Banning), Raymond Huntley (Joseph Whemple), George Pastell (Mehemet), John Stuart (coroner), Harold Goodwin (Pat), Denis Shaw (Mike), Michael Ripper - **p.**: Michael Carreras e Anthony Nelson-Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Universal-International.

MUNDO NUEVO, Un (Gli avventurieri della costa nera) — **r.**: René Cardona - **s.**: René Cardona - **sc.**: R. Cardona, A. Torres Portillo - **f.** (Eastmancolor): Rosalio Solano; riprese subacquee: Lamar Boren - **m.**: Rudolfo Halffter - **scg.**: Ramon Rodriguez - **mo.**: Carlos Savage - **int.**: René Cardona, jr. (Risco), Lorena Velazquez (Mara), Arturo Gutierrez Arias (Miguel), Angel De Stefani (Rubio), René Cardona (Robles), John Kelly (capitano), Antonio Raxel (Miranda) - **p.**: Cinematografica Latino Americana - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: regionale.

MURDER BY CONTRACT (Assassinio per contratto) — **r.**: Irving Lerner - **s.** e **sc.**: Ben Simcoe, Joe Steinberg - **f.**: Lucien Ballard - **m.**: Perry Botkin - **scg.**: Jack Poplin - **mo.**: Carlo Lodato - **int.**: Vince Edwards (Claude), Phillip Pine (Marc), Herschel Bernardi (George), Caprice Toriel (Billie Williams), Cathy Browne (la bionda). Michael Granger (sig. Moon), Frances Osborne (la domestica) - **p.**: Leon Chooluck per la Orbit - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

Se le informazioni che abbiamo sono esatte, Irving Lerner ha girato questo film in otto giorni e con una spesa di centomila dollari, cifra ridicola per gli standard della produzione statunitense. Siamo dunque di fronte a un esempio di « nouvelle vague » americana, dove il regista ha barattato il tempo e la tranquillità economica per la libertà di espressione. Il risultato è un film che non esula dalla formula moralistica « il delitto non rende », ma rivela la presenza di un talento. E' secco, serrato, senza compiacimenti. Fa pensare che Lerner, nel disegnare il ritratto di un sicario abbia volutamente immerso il suo eroe in un'atmosfera esistenziale. Ma il meglio dell'opera è ancora nell'estrema semplicità ed efficacia delle invenzioni visive, nella prospettiva deformata in cui sono visti

oggetti e persone, nel raffinato commento musicale per chitarra elettrica che fa pensare ad Antonioni. (T.K.).

NAKED GUN (Il tesoro degli Atzechi) — **r.**: Edward Dew - **s.** e **sc.**: Ron Ormond, Jack Lewis - **f.**: Gilbert Warrenton, John Mathew Nickolaus, jr. - **m.**: Walter Greene - **scg.**: Harry Reif - **mo.**: Carl Pierson - **int.**: Willard Parker (Breen), Billy House (giudice Cole), Mara Corday (Louisa), Veda Ann Borg (Susan), Morris Ankrum (sceriffo), Bill Phillips (Wilson), Barton MacLane (Barnum), Chick Chandler (Shakey), Tom Brown (Sonny), Timothy Carey (Hartmen) - **p.**: Ron Ormond per la Ron Ormond Productions - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Film Selezione.

NEVER LOVE A STRANGER (Autopsia di un gangster) — **r.**: Robert Stevens - **s.**: da un romanzo di Harold Robbins - **sc.**: Harold Robbins, Richard Day - **f.**: Lee Garmes - **m.**: Raymond Scott - **scg.**: Leo Kerz - **mo.**: Sidney Katz - **int.**: John Drew Barrymore (Frankie Kane), Lita Milan (Julie), Robert Bray (Fennelli), Steven McQueen (Martin Cabell), Salem Ludwig (Mosé Moscowitz), R.G. Armstrong (Flix), Douglas Fletcher Rodgers (fratello Bernard), Felice Orlandi (Bert), Augusta Merighi (signora Cazzolino), Abe Simon (Crown), Dolores Vitina (Frances Kane), Walter Burke (Keough) - **p.**: Harold Robbins e Richard Day per la Harold Robbins / Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Globe.

NEVER SO FEW (Sacro e profano) — **r.**: John Sturges - **s.**: dal romanzo di Tom T. Chamales - **sc.**: Millard Kaufman - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): William Daniels - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Hans Peters, Addison Hehr - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Frank Sinatra (capitano Tom Reynolds), Gina Lollobrigida (Carla Vesari), Peter Lawford (capitano medico Grey Travis), Steve McQueen (Bill Ringa), Richard Johnson (capitano Danny de Mortimer), Paul Henreid (Nikko Regas), Brian Donlevy (generale Sloan), Dean Jones (serg. Jim Norby), Charles Bronson (serg. John Danforth), Philip Ahn (Nautaung), Robert Bray (col. Fred Parkson), Kipp Hamilton (Margaret Fitch), John Hoyt (col. Reed), Whit Bissell (capitano Alofson), Richard Lupino (Mike Island), Aki Aleong (Billingsly) - **p.**: Edmund Grainger per la Canterbury - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 149.

NOI DURI — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Dino Verde, Leo Chiosso - **sc.**: D. Verde, L. Chiosso, Oreste Biancoli - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Fred Buscaglione (Fred Bombardone), Paolo Panelli (Robinot), Bice Valori (Genzianella), Totò (l'Algerino), Scilla Gabel (Nicola, la sigaraia), Lynn Shaw (Monique), Linda Sini (Barbara), Giuseppe Porelli (il commissario), Luigi Pavese (doganiere), Gino Ravazzini (regista televisivo), Mario Castellani (aiutante dell'Algerino), Peppino De Martino, Toni Ucci, Elio Pandolfi, Romano Villi, Gianni Solaro, Graziella Tolusso, Ignazio Dolce, Giulio Marchetti, Maria Grazia (Marisa) Ancelli, Andrea Petricca, il piccolo Ciccio, i 5 Asternovas - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri, Cei-Incom - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cei-Incom.

NO NAME ON THE BULLET (La pallottola senza nome) — **r.**: Jack Arnold - **s.**: Howard Amacker - **sc.**: Gene L. Coon - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Harold Lipstein - **m.**: Herman Stein - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Audie Murphy (John Gant), Charles Drake (dott. Luke Canfield), Karl Swenson (Earl Stricker), Willis Bouchey (sceriffo), Whit Bissell (Thad Pierce), Edgar Stehli (giudice Benson), John Alderson (Ben Chaffee), Warren Stevens (Fraden), Virginia Grey (signora Fraden), Joan Evans (Anne Benson), R.G. Armstrong (Asa Canfield), Simon Scott, Jerry Paris, Charles Watts - **p.**: Howard Christie e Jack Arnold per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

NORTH BY NORTHWEST (Intrigo internazionale) di Alfred Hitchcock.

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 24, 34 (*Venezia* 1959, *Sez. Informativa*).

NORTH WEST FRONTIER (Frontiera a Nord Ovest) — **r.**: J. Lee Thompson - **s.** e **sc.**: Robin Estridge - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Geoffrey Unsworth - **m.**: Mischa Spoliansky - **scg.**: Alex Vetchinsky - **mo.**: Frederick Wilson - **cost.**: Yvonne Caffin - **int.**: Kenneth More (capitano Scott), Lauren Bacall (Catherine Wyatt), Herbert Lom (Van Leyden), Wilfrid Hide White (Bridie), I.S. Johar (Gupta), Ursula Jeans (Lady Windham), Eugene Dekers (Peters), Ian Hunter (sir John Windham), Jack Gwillim (brigadiere gen. Ames), Govind Raja Ross (principe Kishan), Basil Hoskins (A.D.C.), S.M. Asgaralli (I° soldato indiano), S.S. Chowdhari (II° soldato indiano), Moultrie Kelsall (corrispondente inglese), Lionel Murton (corrispondente americano), Jaron Yalton (corrispondente indiano), Home Bode (altro corrispondente indiano), Frank Olegario (Maharaja), Ronald Cardew (colonnello di stato maggiore alla stazione di Kalapur) - **p.**: Marcel Hellman per la Rank / M. Hellman Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

NOTTE BRAVA, La — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: dal romanzo « Ragazzi di vita » di Pier Paolo Pasolini - **sc.**: Pier Paolo Pasolini, Laurence Bost - **f.**: Armando Nannuzzi - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Carlo Egidi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Rosanna Schiaffino (Rossana), Laurent Terzieff (Ruggeretto), Jean Claude Brialy (Scintillone), Franco Interlenghi (Bellabella), Antonella Lualdi (Supplizia), Mylène Demongeot (Laura), Elsa Martinelli (Anna), Anna Maria Ferrero (Nicoletta), Thomas Milian (Achille, il moretto), Maurizio Conti, Isarco Ravaioli, Mario Meniconi, Franco Balducci, Christiano Miniello, Sergio Palmisano - **p.**: Antonio Cervi e Oreste Jacovoni per la Ajace Film-Franco-London Film, Roma-Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1959 - **d.**: Euro.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960, *pag.* 132.

NUIT DES ESPIONS, La (La notte delle spie) di Robert Hossein.

Vedere giudizio di G. C. Castello e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 1, 17 (*Venezia* 1959).

NUN'S STORY, The (Storia di una monaca) — **r.**: Fred Zinnemann - **s.**: dal romanzo di Kathryn C. Hulme - **sc.**: Robert Anderson - **f.** (Warnercolor): Franz Planer - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Alexander Trauner - **mo.**: Walter Thompson - **cost.**: Marjorie Best - **int.**: Audrey Hepburn (suor Lucia) Peter Finch (dott. Fortunati), Edith Evans (madre Emanuela), Peggy Ashcroft (madre Matilde), Dean Jagger (dott. Van Der Mal), Mildred Dunnock (suor Margherita), Beatrice Straight (madre Cristofora), Patricia Collinge (suor Giulia), Rosalie Crutchley (suor Eleonora), Colleen Dewhurst (Arcangiolo), Niall MacGinnis (padre Vermeuhlen), Errol John (Illunga), Orlando Martins (Kalulu), Ruth White (madre Marcella), Barbara O'Neil (madre Caterina), Margaret Phillips (suor Paolina), Stephen Murray (cappellano), Lionel Jeffries (dott. Goovaerts), Dorothy Alison (suor Aurelia), Ave Ninchi, Tina Gloriani - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros-F. Zinnemann Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

(*Sul n. IV,* 1958, *pag.* 23, *intervista con Zinnemann e dati*).

OCCHIO ALLA PENNA! — **r.**: Alex Lovy - serie di 9 brevi film a disegni animati, in Technicolor, prodotti dalla UPA - 1959 - Completa lo spettacolo il mediometraggio francese **Le poisson rouge** (La storia di un pesciolino rosso, 1959) di Edmond Séchan - **d.**: Ceiad-Columbia.

ODDS AGAINST TOMORROW (Strategia di una rapina) — **r.**: Robert Wise - **s.**: dal romanzo di William McGivern - **sc.**: John O. Killens, Nelson Gidding - **f.**: Joseph Brun - **m.**: John Lewis - **scg.**: Leo Kerz - **mo.**: Dede Allen - **int.**: Robert Ryan (Slater), Harry Belafonte (Ingram), Ed Begley (Burke), Shelley Winters (Lorry), Gloria Grahame (Helen), Will Kuluva (Bacco), Kim Hamilton (Ruth), Mae Barnes (Annie), Carmen De Lavallade (Kitty), Richard Bright (Coco), Lou Gallo (Moriarty), Fred J. Scollay (Cannoy), Lois Thorne (Eadie), Zohra Lampert, Allen Nourse - **p.**: Robert Wise e Phil Stein per la Harbel - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

OLYMPIA (Olimpia) — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: dal lavoro teatrale di Ferenc Molnar - **sc.**: Sidney Howard - **f.** (Technicolor): Mario Montuori - **m.**:

Alessandro Cicognini - **sc.**: Hal Pereira, Eugene Allen, Flavio Mogherini - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Sophia Loren (Olympia), John Gavin (Charlie), Maurice Chevalier (principe Philippe, padre di Olympia), Isabelle Jeans (madre di Olympia), Angela Lansbury, Roberto Risso, Tullio Carminati, Milly Vitale, Carlo Hintermann, Adrienne Gessner, Frederick von Ledebur, Luigi Cimara, Walter Varndal, Waveney Lee, Renato Terra - **p.**: Carlo Ponti e Marcello Girosi per la Ponti-Girosi-Titanus - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 142.

ONCE MORE, WITH FEELING! (Ancora una volta, con sentimento) — **r.**: Stanley Donen - **s.**: dal lavoro teatrale di Martin Gabel e Henry Margolis - **sc.**: Harry Kurnitz - **f.** (Technicolor): Georges Perinal - **m.**: Beethoven, Chopin, Listz, Rimsky-Korsakoff, Strauss, Tchaikowski, Wagner, John Philip Sousa - **scg.**: Alexander Trauner - **mo.**: Jack Harris, Roger Dwyre - **int.**: Yul Brynner (Victor Fabian), Kay Kendall (Dolly Fabian), Gregory Ratoff (Maxwell Archer), Geoffrey Toone (dott. Hilliard), Maxwell Shaw (Jascha Gendel), Mervyn Johns (Wilbur), Martin Benson (Bardini), Harry Lockhart (Chester) - **p.**: Stanley Donen per la Stanley Donen Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 140.

ON THE BEACH (L'ultima spiaggia) di Stanley Kramer.

Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati nel n. I-II, 1960, *pag.* 92.

OPERATION PETTICOAT (Operazione sottoveste) — **r.**: Blake Edwards - **s.**: Paul King, Joseph Stone - **sc.**: Stanley Shapiro, Maurice Richlin - **f.** (Eastmancolor): Russel Harlan - **m.**: David Rose - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Cary Grant (ammiraglio Matt Sherman), Tony Curtis (tenente Nick Holden), Joan O'Brien (Dolores Crandall), Dina Merrill (Barbara Duran), Gene Evans (Molumphry), Arthur O' Connell (Tostin), Richard Sargent (Stovall), Virginia Gregg (maggiore Edna Hayward), Robert F. Simon (capitano J.B. Henderson), Robert Gist (Watson), Gavin McLeod (Hunkle), Clarence E. Lung (Ramon), Frankie Darro (Dooley), George Dunn (Profeta) - **p.**: Robert Arthur per la Granart-Universal International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal Int.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 140.

OREGON TRAIL, The (I conquistatori dell'Oregon) — **r.**: Gene Fowler, jr. - **s.**: Louis Vittes - **sc.**: Gene Fowler, jr., Louis Vittes - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Kay Norton - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John Mansbridge - **mo.**: Betty Steinberg - **int.**: Fred Mac Murray (Harris), William Bishop (Wayne), Nina Shipman (Prudence), Gloria Talbott (Shona), Henry Hull (Seton), John Carradine (Zachariah Garrison), Addison Richards (presidente Polk), Lumsden Hare (ambasciatore britannico), Ollie O'Toole (James Bennett), Elizabeth Patterson (la nonna), James Bell (Jeremiah) - **p.**: Richard Einfeld per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

ORFEU NEGRO (Orfeo negro) di Marcel Camus.

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 32, 49 (*Cannes* 1959).

ORIENTALI, Le — **r.**: Romolo Marcellini - **s.** e **sc.**: Gino De Sanctis, R. Marcellini, Corrado Sofia - **comm.**: Indro Montanelli - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Aldo Giordani - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Lorenzo Ricciardi - **mo.**: Mario Sarendrei - **int.**: Nagva Fouad, Lakshmi, Kannikar Dowklee, Nit Sawapaa, Akiko Wakabayashi, Chiang Yin, Dipar, Chanint Narvepakorn, Nick Kendall, Kunio Otzuka - **p.**: Luigi Rovere per la Galatea Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Unidis.

OUR MAN IN HAVANA (Il nostro agente all'Avana) — **r.**: Carol Reed - **s.**: dal romanzo omonimo di Graham Greene - **sc.**: Graham Greene - **f.** (Cinemascope): Oswald Morris - **m.**: Hermanos Deniz Cuban Rhythm Band - **scg.**: John Box - **mo.**: Bert Bates - **int.**: Alec Guinness (Jim Wormold), Burl Ives (dott. Hasselbacher), Maureen O'Hara (Beatrice), Ernie Kovacs (Segura), Jo Morrow (Milly), Noël Coward (Hawthorne), Ralph Richardson («C»), Paul

Rogers (Carter), Gregoire Aslan (Cifuentes), José Prieto (Lopez), Maxine Audley (Teresa), Duncan Macrae (MacDougall), Maurice Denham, Raymond Huntley, Hugh Manning - **p.**: Carol Reed e Raymond Anzarut per la Kingsmead **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 156.

PADRONE DELLE FERRIERE, Il — **r.**: Anton Giulio Majano - **s.**: dal romanzo omonimo di Georges Ohnet - **ad., sc. e dial.**: A. G. Majano - **f.** (Technirama, Technicolor): Mario Montuori - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Nino Baragli - **cost.**: Dina Di Bari - **int.**: Antonio Vilar (Philippe Derblay), Virna Lisi (Claire de Beaulieu), Wandisa Guida (Atenaide Moulinet), Ivo Garrani (Moulinet), Dario Michaelis (Gaston de Bligny), Evi Maltagliati (marchesa de Beaulieu), Mario Girotti (Ottavio de Beaulieu), Cathia Caro (Susanna Derblay), Susanna Campos (Sofia de Préfont), Roberto Rey (notaio Bachelin), Mario Colli (Raoul de La Brède), Riccardo Fellini (Max de Tremblay), Guido Celano (Gobert), Massino Pianforini (dott. Garnier), Warner Bentivegna (Camillo de Préfont), Carlo Tamberlani, Renato Montalbano - **p.**: Flora Film, DA.MA Cinematografica di Roma e Hispamex Films di Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1959 - **d.**: Variety Film.

PEPPINO E LA NOBILE DAMA — **r.**: Emma Gramatica - **supervis.**: Piero Ballerini - **s.**: Giuseppe Barattolo - **sc.**: Emma Gramatica, Michele Galdieri, Piero Ballerini, Giuseppe Barattolo - **f.** (Ferraniacolor): Mario Albertelli - **m.**: Umberto Mancini - **scg.**: Virgilio Marchi - **int.**: Emma Gramatica, Peppino De Filippo, Camillo Pilotto, Marisa Vernati, Amedeo Trilli, Umberto Sacripante, Maresa Gallo, Eloisa Cianni, Mariemma Bardi, Leonardo Severini, Maurizio Arena, Nais Lago, Lea Migliorini, Nino Marchesini, Fara Libassi, Irene Aloisi, Carlo Mariotti, Enrico De Melis - **p.**: Barattolo-Longobarda Film - **o.**: Italia, 1954 - **d.**: Indipendenti Regionali.

PIACERI DELLO SCAPOLO, I — **r.**: Giulio Petroni - **s.**: Marcello Fondato - **sc.**: Marcello Fondato, Ugo Guerra, Ruggero Maccari, Angelo D'Alessandro - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Ranieri Cochetti - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Sylva Koscina (Eby), Mario Carotenuto (Mario), Memmo Carotenuto (Memmo), Gina Rovere (Franca), Andrea Checchi (ing. Rocchetti), Graziella Granata (Gianna), Marcello Paolini (Tonino), Peppino De Martino (il banditore), Anna Campori (la padrona di casa), Nanda Primavera (madre di Evelina), Marisa Merlini (Evelina), Carlo Pisacane (usciere), Mario Passante (frate), Antoinette Weynen (amica di Eby) - **p.**: Morino Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux.

PILLOW TALK (Il letto racconta...) — **r.**: Michael Gordon - **s.**: Russell Rouse, Clarence Greene - **sc.**: Stanley Shapiro, Maurice Richlin - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Arthur E. Arling - **m.**: Frank De Vol - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Doris Day (Jan Morrow), Rock Hudson (Brad Allen), Tony Randall (Jonathan Forbes), Thelma Ritter (Alma), Nick Adams (Tony Walters), Julia Meade (Marie), Allen Jenkins (Harry), Marcel Dalio (Pierot), Lee Patrick (signora Walters), Perry Blackwell (cantante al pianoforte) - **p.**: Ross Hunter per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal Int.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 140.

PRIVATE'S AFFAIR, A (La moglie sconosciuta) — **r.**: Raoul Walsh - **s.**: Ray Livingston Murphy - **sc.**: Winston Miller - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Charles G. Clarke - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Walter M. Simonds - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Sal Mineo (Luigi Maresi), Christine Carère (Marie), Barry Coe (Jerry Morgan), Barbara Eden (Katey), Gary Crosby (Mike), Terry Moore (Louise Wright), Jim Backus (Jim Gordon), Jessie Royce Landis (Elizabeth T. Chapman), Robert Burton (col. Hargrave), Alan Hewitt (magg. Hanley), Robert Denver (MacIntosh), Tige Andrews (serg. Pickerell), Ray Montgomery (capitano Hickman), Rudolph Anders (dott. Leyden), Debbie

Joyce (Magdalena), Robert Montgomery, jr. (Rookie) - **p.**: David Weisbart per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: 20th Century Fox.

QUANTO SEI BELLA ROMA — **r.**: Marino Girolami - **s.**: Gianfranco Parolini, Giovanni Simonelli - **sc.**: G. Parolini, G. Simonelli, M. Girolami - **f.** (Stereorama, Eastmancolor): Francesco Izzarelli, Emilio Foriscot - **m.**: Franco Riva - **scg.**: Giuseppe Ranieri - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Claudio Villa (Claudio), Enio Girolami (Mario), Lorella De Luca (Lorella), Raffaele Pisu (Nando), Maria Fiore (Ava), Carlo Delle Piane (Carletto), Juan Calvo (Checco), Maria del Valle (Mary), Giancarlo Zarfati, Fanfulla, Maruja Bustos (Patrizia), Laura Granados (Elizabeth), Ignazio Dolce (Gegé), Tony Aloisi (Giorgio), Manuel Gomez Bur, Romano Ghini, Tina Gasco, Rosario Garcia Ortega, Claudio Poli, Mirko Testi, Enzo Girolami, Ughetto Bertucci - **p.**: Cineproduzioni Associate di Roma e Juan De Orduña di Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1959 - **d.**: Filmar.

QUANTRILL'S RAIDERS (Quantrill il ribelle — **r.**: Edward Bernds - **s.** e **sc.**: Polly James - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William Whitley - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Steve Cochran (Westcott), Diane Brewster (Sue), Leo Gordon (Quantrill), Gale Robbins (Kate), Will Wright (giudice), Kim Charney (Joel), Myron Healey (Jarrett), Robert Foulk (Hager), Glenn Strange (Todd), Lane Chandrel, Guy Prescott, Dan M. White - **p.**: Ben Schwalb per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1958, **d.**: Lux.

REALI DI FRANCIA, I — **r.**: Mario Costa - **s.**: Nino Stresa, Calvino, Alessondro Ferraù - **f.** (Dyaliscope, Ferraniacolor): Augusto Tiezzi - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Chelo Alonso (Suleima), Rick Battaglia (Roland), Livio Lorenzon (Basiroc), Gérard Landry (Gontran), Liana Orfei, Andrea Scotti, Luisella Boni, Cesare Fantoni, Franco Fantasia, Carlo Tamberlani, Nerio Bernardi, Gino Marturano, Dino D'Aquilio, Paola Quattrini, Olga Solbelli - **p.**: Alberto Manca per la Schermi Produzione - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

RETURN OF JESSE JAMES (Il fantasma di Jess il bandito) — **r.**: Arthur David Hilton - **s.**: Carl K. Hittleman - **sc.**: Jack Nettleford - **f.**: Karl Struss - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Paul Sylos - **mo.**: Harry Coswick - **int.**: John Ireland, Ann Dvorak, Henry Hull, Hugh O'Brian, Reed Hadley, Clifton Young, Margia Dean, Sid Melton, Tom Noonan, Victor Kilian, Byron Foulger, Paul Maxey, Sam Flint, Robin Short, Barbara Woodell, Peter Marshall, Norman Leavitt, I. Standford Joley, Jay Barney, Hank Patterson - **p.**: Carl K. Hittleman per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: regionale.

RIDE OUT FOR REVENGE (La cavalcata della vendetta) — **r.**: Bernard Girard - **s.** e **sc.**: Norman Retchin - **f.**: Floyd Crosby - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: McClure Capps - **mo.**: Leon Barsha - **int.**: Rory Calhoun (Tate), Gloria Grahame (Amy Porter), Lloyd Bridges (capitan George), Joanne Gilbert (Salice Leggiadro), Frank De Kova (Lupo Giallo), Vince Edwards (Piccolo Lupo), Michael Winkelman (Billy), Richard Shannon (Garvin), Cyril Delevanti, John Merrick - **p.**: Norman Retchin per la Byrna - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: regionale.

ROOM AT THE TOP (La strada dei quartieri alti) di Jack Clayton.

Vedere giudizio di E. G. Laura e dati nel n. VI, 1959, *pag.* 40, 46 (*Cannes* 1959).

ROSSETTO, Il — **r.**: Damiano Damiani - **s.**: Damiano Damiani - **sc.**: Damiano Damiani, Cesare Zavattini - **f.**: Pier Luigi Pavoni - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Sergio Baldacchini - **int.**: Pietro Germi (commissario Fioresi), Laura Vivaldi (Silvana), Pierre Brice (Gino), Georgia Moll (la fidanzata), Bella Darvi, Ivano Staccioli, Nino Marchetti, Renato Mambor, Lia Angeleri, Fiorella Florentino, Stefania Re, Edy Nogara, Bruna Cealti, Armando Guarneri, Nino Nini, Renato Malavasi, Franco Cobianchi, Sara Simoni - **p.**: Europa Cinematografica, Explorer Film, C.F.P.C. - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Cino Del Duca.

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. III-IV, 1960.

ROULOTTE E ROULETTE — **r.**: Turi Vasile - **s.**: Antonio Margheriti - **sc.**: Ugo Guerra, Nicola Manzari, A. Margheriti, Turi Vasile, Luciano Martino -

f. (Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Carlo Santonocito - **mo.**: Elsa Dubini - **int.**: Abbe Lane (Rossana), Antonio Cifariello (Antonio), Mario Carotenuto (Mario), Anne Tonietti (Mimma), Alberto Bonucci (Alberto), Luigi De Filippo (Paolo), Audrey MacDonald (miss Campbell), Giuseppe Porelli (il giocatore), Irene Aloisi (Edvige), Rocco D'Assunta (Facciponti), Pina Bottin (Ersilia), Angelo Amato (Rossi), Marisa Merlini (Anna) - **p.**: Antonio Margheriti per la Tiberia Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Lux.

RUE DES PRAIRIES (Mio figlio) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: dal romanzo di René Lefèvre - **sc.**: Denys de la Patellière, Michel Audiard - **f.**: Louis Page - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: René Renoux - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **int.**: Jean Gabin (Henri Neveux), Claude Brasseur (Louis), Roger Dumas (Fernand), Marie José Nat (Odette), Paul Frankeur, Roger Tréville, Renée Faure, Dominique Page, Jacques Monod, Louis Seigner, Gabriel Gobin, Alfred Adam, François Chaumette, Guy Decomble, Bernand Dhéran, Jacques Marin, Max Montavan, Léon Zitrone, Albert Dinan - **p.**: Films Ariane-Filmsonor-Intermondia-Films-Vides, Parigi-Roma - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Lux Film.

SALOMON AND SHEBA (Salomone e la regina di Saba) — **r.**: King Vidor - **s.**: Crane Wilbur - **sc.**: Anthony Veiller, Paul Dudley, George Bruce - **f.** (Super-Technirama, Technicolor): F. A. Young - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Richard Day, Alfred Sweeney - **c.**: Ralph Jester - **mo.**: John Ludwig - **int.**: Yul Brynner (Salomone), Gina Lollobrigida (regina di Saba), George Sanders (Adonia), Marisa Pavan (Abishag), David Farrar (Faraone), John Crawford (Joab), Laurence Naismith (Hezrai), José Nieto (Ahab), Alejandro Rey (Sittar), Harry Andrews (Baltor), Julio Peña (Zadok), William Devlin (Nathan), Jean Anderson (Takyan) - **p.**: Ted Richmond per la Edward Small-King Vidor Production - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 151.

SALT OF THE EARTH, The (Sfida a Silver City - Il sale della terra) — **r.**: Herbert J. Biberman - **s. e sc.**: Michael Wilson, H. J. Biberman - **m.**: Sol Kaplan - **scg.**: Sonja Dahl, Adolpho Barela - **int.**: Rosaura Revueltas (Esperanza Quintero), Juan Chacon (Ramon Quintero), Will Geer (sceriffo), David Wolfe (Barton), Mervin Williams (Alexander), David Sarvis (Hartwell), Henrietta Williams (Teresa Vidal), Ernest Velasquez (Charley Vidal), Angela Sanchez (Consuelo Ruiz), Joe T. Morales (Sal Ruiz), Clorinda Alderette (Luz Morales), Virginia Jencks (Ruth Barnes), Clinton Jencks (Frank Barnes) - **p.**: Paul Jarrico per la Independent Productions Corporation - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Euro International Films.

SAPPHIRE (Zaffiro nero) — **r.**: Basil Dearden - **s. e sc.**: Janet Green - **f.** (Eastmancolor): Harry Waxman - **m.**: Philip Green - **scg.**: Carmen Dillon - **mo.**: John Guthridge - **int.**: Nigel Patrick (Hazard), Michael Craig (Learoyd), Yvonne Mitchell (Mildred), Paul Massie (David), Bernard Miles (Harris), Olga Lindo (signora Harris), Earl Cameron (dott. Robbins), Gordon Heath (Paul Slade), Harry Baird (Johnnie Fiddle), Orlando Martins (barman), Robert Adams (Horace Big Cigar), Jocelyn Britton, Rupert Davies, Freda Bamford, Yvonne Buckingham - **p.**: Michael Relph per la Artna - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

SCAPEGOAT, The (Il capro espiatorio) — **r.**: Robert Hamer - **s.**: dal romanzo di Daphne Du Maurier - **sc.**: Robert Hamer - **adatt.**: Gore Vidal - **f.**: Paul Beeson - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: Elliot Scott, Alan Withy - **mo.**: Jack Harris - **int.**: Alec Guinness (John Barrett / Jacques De Gué), Bette Davis (la contessa), Nicole Maurey (Bela), Irene Worth (Françoise), Pamela Brown (Blanche), Annabel Bartlett (Marie Noel), Geoffrey Keen (Gaston l'autista), Noel Howlett (dott. Aloin), Peter Bull (Aristide), Leslie French (Lacoste), Alan Webb (l'ispettore), Maria Britneva (la cameriera), Eddie Byrne (barman), Alexander Archdale (guardiacaccia), Peter Sallis (l'uff. della dogana) - **p.**: Michael Balcon e Dennis Van Thal per la Du Maurier-Guinness - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: M.G.M.

SCIMITARRA DEL SARACENO, La — r.: Piero Pierotti - **s.** e **sc.**: Luciano Martino, Bruno Rasia, P. Pierotti - **f.** (Totalscope, Ferraniacolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Michele Cozzoli - **scg.**: Alfredo Montori - **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni, Maria Teresa Stella - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Lex Barker (Dragut), Massimo Serato (Capitan Diego), Chelo Alonso (Myriam), Graziella Granata (Bianca), Daniele Varga, Luigi Tosi, Bruno Corelli, Enzo Maggio, Michele Malaspina, Gianni Rizzo, Anna Arena, Geneviève Audry, Giulio Battiferri, Ignazio Balsamo, Clara Bindi, Nadia Brivio, Franco Fantasia, Ubaldo Lay, Nino Musco, Valeria Gramignani, Takis Kavuras, Renato Navarrini, Alberto Cinquini, Amedeo Trilli, Erminio Spalla, Evelina Laudani, Rina Mascetti, Gino Scotti, Elena May, Teresa Volpe, Paolo Prestano, Corinne Capri, Francesco Cerullo, Stefania Re, Ugo Sasso - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Siden.

SECRET DU CHEVALIER D'EON, Le (Storie d'amore proibite) — r.: Jacqueline Audry - **s.**: Cécil Saint-Laurent - **sc.**: Ennio De Concini, Jacques Rémy, Alessandro Blasetti, Vittorio Nino Novarese, Pierre Laroche - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Henri Alekan, Marcel Grignon - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Maurice Colasson, Alexander Trauner - **c.**: Rosine Delamare, Giorgio Hermann - **mo.**: Dolores Tamburini, Yvonne Martin - **int.**: Gabriele Ferzetti (Bernard), Andrée Debar (Geneviève), Isa Miranda (la zarina), Dany Robin (marchesa de Monval), Bernard Blier (D'Exter), Fausto Tozzi (Ivanoff), Alberto Farnese (Orloff), Giulia Rubini (Lapukina), Jacques Castelot (ambasciatore di Francia), Gianni Rizzo (Grisha), Alain Quercy, Françoise Fabrice, Baby Bless, Marcel Lupovici, Jean Desailly, Simone Valère, Kadia Horiuchi, René Lefèvre, Bernard Lajarrige, Catherine Zago, Elisa Tosi, Andrea Esterhazy, Oliviero Crabai - **p.**: Alfredo Guarini per la Italia Prod., Roma e Gray Film, Parigi - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

SFIDA DI TOM E JERRY, La — realizzatori: Barbera e Hanna - serie di brevi film di disegni animati in Technicolor, prodotti in anni diversi - **o.**: U.S.A. - **d.**: M.G.M.

SHAGGY DOG, The (Geremia, cane e spia) — r.: Charles Barton - **s.** e **sc.**: Bill Walsh e Lillie Hayward che si sono ispirati a « The Hound of Florence » di Felix Salten - **f.**: Edward Colman - **m.**: Paul Smith - **scg.**: Carroll Clark - **mo.**: James D. Ballas - **int.**: Fred MacMurray (Wilson Daniels), Jean Hagen (Frieda Daniels), Tommy Kirk (Wilby Daniels), Annette Funicello (Allison D'Alessio), Tim Considine (Buzz Miller), Kevin Corcoran (« Moochie » Daniels), Cecil Kellaway (prof. Plumcutt), Alexander Scourby, Roberta Shore, James Westerfield, Jacques Aubuchon e il cane Shaggy - **p.**: Buena Vista - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Rank.

SHAKE-HANDS WITH THE DEVIL (Il fronte della violenza) — r.: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo di Rearden Conner - **adatt.**: Marion Thompson - **sc.**: Ivan Goff, Ben Roberts - **f.**: Erwin Hillier - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Tom Morahan - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: James Cagney (Sean Lenihan), Don Murray (Kerry O'Shea), Dana Wynter (Jennifer Curtis), Glynis Johns (Kitty O'Brady), Michael Redgrave (il generale), Sybil Thorndike (Lady Fitzhugh), Cyril Cusack (Chris Noonan), Marianne Benet (Mary Madigan), Niall MacGinnis (Michael O'Leary), Richard Harris (Terence O'Brien), Ray McAnally (Paddy Nolan), Noel Purcell (Liam O'Sullivan), Christopher Rhodes (col. Smithson), John Breslin (McGrath), Harry Brogan (Cassidy), Robert Brown (sergente), Lewis Casson (il giudice), John Cairney (Moke O'Callaghan), Harry Corbett (Clancy), Eileen Crowe (signora Madigan), Allan Cuthbertson (capitano), Donald Donnelly (Willie Cafferty), Wilfred Downing (Tommy Connor), Eithne Dunne (Eileen O'Leary), Paul Ferrer (Doyle), William Hartnell (serg. Jenkins), John Le Mesurier (gen. inglese), Patrick McAlinney (Donovan), Clive Morton (sir Arnold Fielding), Peter Reynolds (capitano dei « Nero-bruni »), Ronald Walsh (serg. dei « Nero-bruni »), Alan White (capitano Fleming) - **p.**: Michael Anderson per la Troy Films/Pennebaker Inc. - **o.**: Irlanda, 1959 - **d.**: Dear Film.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 158.

SIERRA BARON (Sierra Baron) — **r.**: James B. Clark - **s.**: da un racconto di Thomas Wakefield Blackburn - **sc.**: Houston Branch - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor, stampato in De Luxe Color): Alex Phillips - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: Frank Baldridge - **int.**: Brian Keith (Jack MacCracken), Rick Jason (Miguel Delmonte), Rita Gam (Felicia Delmonte), Mala Powers (Sue Russell), Steve Brodie (Rufus Bynum), Carlos Muzquiz (Andrews), Lee Morgan (Frank Goheen), Allan Lewis (Hank Moe), Pedro Galvan, Fernando Wagner, José Espinoza, Enrique Lucero, Alberto Mariscal, Lynne Ehrlich, Michael Schmidt, Tommy Riste, Reed Howes, Robin Glattley, Enrique Inigo, Faith Ferry, Doris Contreras, Marc Lambert, Stillman Segar, Alicia del Lago, José Trowe, Armando Saenz, Lolla Davila, Ricardo Adalid, Roy Fletcher, John Courier, Mark Zachary, Paul Arnett, Bob Janis - **p.**: Plato A. Skouras per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: 20th Century Fox.

SIGFRIDO — **r.**: Giacomo Gentilomo - **s.**: da «La leggenda dei Nibelunghi» - **sc.**: Antonio Ferrigno, Giorgio Costantini, G. Gentilomo, Cesare Vico Lodovici - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor): Carlo Nebiolo, Tino Santoni - **m.**: Franco Langella - **scg.** e **c.**: Beni Montresor - **mo.**: Rodolfo Novelli - **int.**: Sebastian Fischer (Sigfrido), Katharina Mayberg (Brunilde), Ilaria Occhini (Crimilde), Rolf Tasna (Hagen), Giorgio Costantini, Franca Mazzoni, Giulio Donnini, Enrico Olivieri, Pietro Tordi, Livio Lorenzon, Bianca Doria - **p.**: Antonio Ferrigno - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

SINK THE BISMARCK! (Affondate la Bismarck) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.**: dal libro di C. S. Forester - **sc.**: Edmund H. North - **f.** (Cinemascope): Christopher Challis - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Arthur Lawson - **mo.**: Peter Hunt - **int.**: Kenneth More (capitano Shepard), Dana Wynter (Anne Davis), Carl Mohner (capitano Lindemann), Laurence Naismith (primo lord dell'ammiragliato), Geoffrey Keen (A.C.N.S.), Karel Stepanek (ammiraglio Lutjens), Michael Hordern (comand. in capo della «Re Giorgio V°»), Maurice Denham (comand. Richards), Michael Goodliffe (capitano Banister), Esmond Knight (capitano della «Principe di Galles»), Jack Watling (uffic. segnalatore), Jack Gwillan (capitano della «Re Giorgio V°»), Mark Dignam (capitano della «Ark Royal»), Ernest Clark (capitano della «Suffolk»), John Horsley (capitano della «Sheffield»), Peter Burton (capitano I° incrociatore), John Stuart (capitano della «Hood»), Walter Hudd (ammiraglio della «Hood»), Sean Barrett (un marinaio) - **p.**: John Brabourne per la J. Brabourne / 20th Century Fox - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 157.

SINS OF JEZEBEL (Il re d'Israele) — **r.**: Reginald Le Borg - **s.** e **sc.**: Richard Landau - **f.** (AnscoColor): Gilbert Warrenton - **m.**: Bert Shefter - **scg.**: F. Paul Sylos - **mo.**: Carl Pierson - **int.**: Paulette Goddard (Jezebel), George Nader (Jehu), John Hoyt (Elijah), Eduard Franz (Ahab), John Shelton (Loram), Margia Dean (Deborah), Joe Besser, Ludwig Donath, Carmen D'Antonio - **p.**: Sigmund Neufeld per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: regionale.

SJUNDE INSEGLET, Det (Il settimo sigillo) di Ingmar Bergman (**d.**: Globe).

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 1957, *pag.* 45 (*Cannes* 1957); *recensione di T. Ranieri e dati in un prossimo numero.*

SLEEPING BEAUTY, The (La bella addormentata nel bosco) — **r.**: Eric Larson, Wolfgang Reitherman, Les Clark - **superv.**: Clyde Geronimi - **s.**: dalla favola di Charles Perrault - **sc.**: Erdman Penner, Joe Rinaldi, Bill Peet, Ralph Wright, Winston Hibler, Ted Sears, Milt Banta - **animazione:** Milt Kahl, Frank Thomas, Marc Davis, Ollie Johnston, John Lounsbery - **m.**: George Burns dal «Balletto» di Tchaikovskij; canzoni: George Burns, Tom Adair, Winston Hibler, Erdman Penner, Sammy Fain, Jack Lawrence, Ted Sears - **scg.** (Technicolor, Cinemascope): Don Da Gradi, Ken Anderson - **eff. spec.**: Ub Iwerks, Eustace Lycett - **mo.**: Roy M. Brewer, jr., Donald Halliday - **p.**: Walt Disney-Buena Vista - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rome Films International.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 152.

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA SBORNIA, Il — **r.**: Eduardo De Filippo - **s.**: dalla commedia omonima di Eduardo De Filippo - **sc.**: Eduardo De Filippo - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Franco Langella - **scg.**: Beppe Menegatti - **int.**: Eduardo De Filippo, Pupella Maggio, Pietro De Vico, Pietro Carloni, Graziella Marina, Enzo Petito, Nina De Padova, Enzo Cannavale, Angela Pagano, Geppino Anatrella, Maria Fede Renzi, Lello Grotta, Olga D'Aiello, Anna Langella - **p.**: Titanus-Carbone - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

SOME LIKE IT HOT (A qualcuno piace caldo) di Billy Wilder.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati nel n. XI, 1959, *pag.* 25, 35 (*Venezia* 1959).

SORPRESE DELL'AMORE, Le — **r.**: Luigi Comencini - **s.**: Luigi Comencini - **sc.**: L. Comencini, Edoardo Anton, M. Fondato, Ruggero Maccari - **f.**: Carlo Carlini - **m.**: Gino Negri - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Dorian Gray (Didì), Walter Chiari (Ferdinando), Franco Fabrizi (Battista), Anna Maria Ferrero (Mariarosa), Elena Zareschi (Carlotta), Mario Carotenuto (Don Maurizio), Sylva Koscina (Marianna), Vittorio Gassman (il maestro), Valeria Fabrizi, Carletto Sposito, Memmo Carotenuto, Angela Luce, Fausto Guerzoni - **p.**: Tempo-Morino - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Lux.

SPUR FUHRT NACH BERLIN (Berlino, polizia criminale) — **r.**: Franz Cap - **s. e sc.**: Paul H. Rameau, A. Brauner - **f.**: Helmut Ashley, Robert Hofer - **m.**: Herbert Trantow - **scg.**: Emil Hasler, Walter Kutz - **mo.**: Johanna Meisel - **int.**: Irina Garden (Vera Dornbrick), Gordon Howard (Claude Norbert), Kurt Meisel (Gregor Pratt), Barbara Rütting (Tamara), Hans Nielsen (commissario Vernet), Paul Bildt - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occidentale, 1952 - **d.**: regionale.

STORM RIDER, The (Il cavaliere della tempesta) — **r.**: Edward Bernds - **s.**: L. L. Foreman - **sc.**: Edward Bernds, Don Martin - **f.** (Regalscope): Brydon Baker - **m.**: Les Baxter - **scg.**: John Ushler - **mo.**: John F. Link - **int.**: Scott Brady, Mala Powers, Bill Williams, John Goddard, William Fawcett, Roy Engel, George Keymas, Olin Howlin, Hank Patterson, James Dobson, John Close, Jim Hayward, Cortland Shepard, Rocky Shahan, Frank Richards, Rick Vallin, Ronald Foster, Tom London, Britt Wood, Al Baffert, Rocky Lundy, John Cason, Bud Osborne, Lane Chandler, Jean Ann Lewis, Wayne Mallory - **p.**: Regal Film-Brady and Glasser - **o.**: U.S.A., 1956-57 - **d.**: Atlantis Film.

STORY ON PAGE ONE, The (Inchiesta in prima pagina) — **r.**: Clifford Odets - **s. e sc.**: Clifford Odets - **f.** (Cinemascope): James Wong Howe - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Howard Richmond - **m.**: Elmer Bernstein - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Rita Hayworth (Jo), Anthony Franciosa (Victor Santini), Gig Young (Larry Ellis), Mildred Dunnock (signora Ellis), Hugh Griffith (giudice Nielser), Sanford Meisner (Phil Stanley), Robert Burton (Nordau), Alfred Ryder (ten. Mike Morris), Katherine Squire (signora Brown), Raymond Greenleaf (giudice Carey), Myrna Fahey (Alice), Leo Penn (Morriss), Biff Elliot (Eddie Ritter), Tom Greenway (Morrie Goetz), Sheridan Comerate (Francis), Jay Adler (Lauber), Carol Seflinger (Avis), Theodore Newton (dott. Kemper), James O'Rear (Hauser), Richard Lepore (Calvin Lewis), Joseph McGunn (ten. Morris) - **p.**: Jerry Wald per la Company of Artists - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 145.

SUDDENLY LAST SUMMER (Improvvisamente l'estate scorsa) — **r.**: Joseph L. Mankiewicz - **s.**: dal lavoro teatrale omonimo di Tennessee Williams - **sc.**: Gore Vidal, Tennessee Williams - **f.**: Jack Hildyard - **m.**: Buxton Orr, Malcolm Arnold - **scg.**: Oliver Messel, William Kellner - **mo.**: William Hornbeck, Thomas G. Stanford - **int.**: Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Katharine Hepburn (signora Venable), Montgomery Clift (dott. Cukrowicz), Albert Dekker (dott. Hockstader), Mercedes McCambridge (signora Holly), Gary Raymond (George Holly), Mavis Villiers (miss Foxhill). Patricia Marmont (infermiera Benson), Joan Young (suor Felicity), David Cameron (giovane infermo), Maria Britneva (Lucy), Sheila Robbins (segretaria del dott. Hockstader) - **p.**: Sam

Spiegel per la Horizon Pictures, Academy Pict., Camp Films - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 143.

SUMMER PLACE, A (Scandalo al sole) — **r.**: Delmer Daves - **s.**: dal romanzo di Sloan Wilson - **sc.**: Delmer Daves - **f.** (Technicolor): Harry Stradling - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Richard Egan (Ken Jorgenson), Dorothy McGuire (Sylvia Hunter), Sandra Dee (Molly Jorgenson), Troy Donahue (Johnny Hunter), Constance Ford (Helen Jorgenson), Arthur Kennedy (Bart Hunter), Beulah Bondi (signora Hamble), Martin Eric (Todd Hasper), Jack Richardson (Claude Andrews) - **p.**: Delmer Daves per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 144.

SWORD OF VENUS (La congiura di Montecristo) — **r.**: Harold Daniels - **s. e sc.**: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen - **f.**: John L. Russell, jr. - **m.**: Charles Koff - **scg.**: Clarence Steensen - **mo.**: W. Donn Hayes - **int.**: Robert Clarke, Catherine Mc Leod, Dan O'Herlihy, William Schallert, Marjorie Stapp, Merritt Stone, Renée de Marco, Eric Colmar, Stuart Randall - **p.**: Aubrey Wisberg e Jack Pollexfen per la Wisberg-Pollexfen Prod. - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Globe.

TEMPI DURI PER I VAMPIRI — **r.**: Steno - **s. e sc.**: Edoardo Anton, Mario Cecchi Gori, Steno, Renato Rascel, Sandro Continenza, Dino Verde - **f.** (Ultrascope, Technicolor): Marco Scarpelli - **m.**: Armando Trovajoli, Renato Rascel - **scg.**: G. Giovannini, A. Tomassi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Renato Rascel (Osvaldo Lambertenghi), Sylva Koscina (Carla), Christopher Lee (il vampiro), Lia Zoppelli (Letizia), Kay Fisher, Carl Wery, Susanne Loret, Antje Geerk, Federico Collino, Franco Scandurra, Franco Giacobini, Angelo Zanolli, Antonio Mambretti, T. von Nutter - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Maxima Film-Cei-Incom e Mountflour - **o.**: Italia-Germania, 1959 - **d.**: Cei-Incom.

TERRORE DELL'OKLAHOMA, Il — **r.**: Mario Amendola - **s. e sc.**: Mario Amendola - **f.** (Ultrascope): Adalberto Albertini - **m.**: Carlo Innocenzi - **int.**: Maurizio Arena, Delia Scala, Alberto Bonucci, Alberto Farnese, Valeria Moriconi, Livio Lorenzon, Alberto Sorrentino, Mario Carotenuto, Pupella Maggio, Tiberio Murgia, Alfredo Rizzo, Paolo Gozlino, Elio Crovetto, Toni Ucci, Nino Nini, Anita Todesco, Vittorio Manfrini, Paolo Certini, Helen Sedlack e il suo balletto - **p.**: Guido Paolucci per la Betauno - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

TERROR IN A TEXAS TOWN (Il terrore del Texas) — **r.**: Joseph H. Lewis - **s. e sc.**: Ben L. Perry - **f.**: Ray Rennahan - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: William Ferrari - **mo.**: Frank Sullivan, Stefan Arnsten - **int.**: Sterling Hayden (George Hansen), Sebastian Cabot (Ed McNeil), Carol Kelly (Molly), Eugene Martin (Pépé), Victor Millan (José Mirada), Ned Young (Johnny Crale), Ann Varela (Rose), Sheb Wooley (Baxter), Tyler McVey (sceriffo), Ted Stanhope (Sven Hansen), Fred Kohler, jr., Steve Mitchell, Marilee Earle, Jamie Russell, Gil Lamb, Frank Ferguson, Hank Patterson - **p.**: Frank N. Seltzer per la Seltzer Films - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Select.

THAT KIND OF WOMAN (Quel tipo di donna) — **r.**: Sidney Lumet - **s.**: Robert Lowry - **sc.**: Walter Bernstein - **f.**: Boris Kaufman - **m.**: Daniele Amfitheatrof - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Sophia Loren (Kay), Tab Hunter (Red), George Sanders (l'uomo), Jack Warden (Kelly), Barbara Nichols (Jane), Keenan Wynn (Harry) - **p.**: Carlo Ponti e Marcello Girosi per la Paramount-Ponti-Girosi Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 147.

THEY CAME TO CORDURA (Cordura) — **r.**: Robert Rossen, James Havens - **s.**: dal romanzo di Glendon Swarthout - **sc.**: Ivan Moffat, R. Rossen - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Burnett Guffey, Frank G. Carson - **m.**: Elie Siegmeister - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: William A. Lyon - **int.**: Gary Cooper (magg. Thomas Thorn). Rita Hayworth (Adelaide Geary), Van Heflin (serg. John

Chawk), Tab Hunter (ten. William Fowler), Richard Conte (caporale Milo Trubee), Michael Callan (Andrew Hetherington), Dick York (Renziehausen), Robert Keith (col. Rogers), Carlos Romero (Arreaga), James Bannon (cap. Paltz), Edward Platt (col. De Rose), Maurice Jara, Sam Buffington, Arthur Hanson (corrispondenti di guerra) - **p.**: William Goetz per la Goetz-Baroda - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 147.

39 STEPS, The (I 39 scalini) — **r.**: Ralph Thomas - **s.**: da un romanzo di John Buchan - **sc.**: Frank Harvey - **f.** (Eastmancolor): Ernest Steward - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Kenneth More (Richard Hannay), Taina Helg (Fisher). Brenda de Banzie (Nellie Lumsden), Barry Jones (prof. Logan), Reginald Beckwith (Lumsden), Faith Brook (Nannie), Michael Goodliffe (Brown), James Hayter (sig. Memory), Duncan Lamont (Kennedy), Jameson Clark (McDougal), Andrew Cruikshank (sceriffo), Leslie Dwyer (lattaio), Betty Henderson (signora McDougal), Joan Hickson (miss Dobson), Sidney James (Perce), Brian Oulton (Pringle) - **p.**: Betty E. Box per la Betty E. Box-Ralph Thomas Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

THIS EARTH IS MINE! (La mia terra) — **r.**: Henry King - **s.**: dal romanzo «The Cup and the Sword» di Alice Tisdale Hobart - **sc.**: Casey Robinson - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Winton Hoch, Russell Metty - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Alexander Golitzen, George B. Davis, Eric Orbom - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Jean Simmons (Elizabeth Rambeau), Rock Hudson (John Rambeau), Dorothy McGuire (Martha Fairon), Claude Rains (Philippe Rambeau), Ken Smith Francis Fairon), Anna Lee (Charlotte Rambeau), Ken Scott (Luigi), Cindy Robbins (Buz), Augusta Merighi (signora Griffanti), Francis Bethencourt (André Swann), Jack Mather (Dietrick) - **p.**: Casey Robinson e Claude Heilman per la Vintage-Universal-International - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Universal.

THUNDER IN THE SUN (Lampi nel sole) — **r.**: Russell Rouse - **s.** e **sc.**: Russell Rouse - **adatt.**: Stewart Stern - **f.** (Technicolor): Stanley Cortez - **m.**: Cyril Mockridge - **scg.**: Boris Leven - **mo.**: Chester Schaeffer - **int.**: Susan Hayward (Gabrielle Dauphin), Jeff Chandler (Lon Bennett), Jacques Bergerac (Pepé), Blanche Yurka (Louise), Carl Esmond (André), Fortunio Bonanova (Fernando Christophe), Bertrand Castelli (Edmond Duquette), Felix Locher (il patriarca), Pedro de Cordoba, jr. (il ballerino) - **p.**: Clarence Greene per la Seven Arts / Carrollton - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

TIPI DA SPIAGGIA — **r.**: Mario Mattoli - **s.** e **sc.**: Castellano e Pipolo - **f.** (Totalscope, Ferraniacolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi Levi - **int.**: Ugo Tognazzi (Pasubio Giovinezza), Christiane Martel (Barbara Patton), Giustino Durano (Nick Balmora), Lauretta Masiero (Silvia), Johnny Dorelli (Giorgio Binotti), Cesare Polacco, Gino Buzzanca, Edy Vessel, Liana Orfei, Annie Gorassini, Fred Pistoni, Luciano Salce, Gianni Minervini, Litz Kubiska, Gjll Beattie, Nando Angelini, Armando Bandini, Fiorella Cleri - **p.**: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la Manenti-D.D.L. - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Manenti.

TOI, LE VENIN (Nella notte cade il velo) — **r.**: Robert Hossein - **s.**: dal romanzo di Frédéric Dard - **sc.**: Robert Hossein - **f.**: Robert Juillard - **m.**: André Gosselain - **scg.**: Jean André - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Marina Vlady (Eva), Odile Versois (Hélène), Robert Hossein (Pierre Menda), Hélèna Manson (la domestica), Henri Crémieux (il dottore) - **p.**: Champs Elysées Productions-Filmaur - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: I.N.D.I.E.F.

TONKA (L'ultima battaglia del generale Custer) — **r.**: Lewis R. Foster - **s.**: dal libro «Comanche» di Dave Appel - **sc.**: Lewis R. Foster, Lillie Hayward - **f.** (Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Oliver Wallace - **scg.**: Robert E. Smith - **mo.**: H. Ellsworth Hoagland - **int.**: Sal Mineo (Toro Bianco), Philip Carey (capitan Keogh), Jerome Courtland (ten. Nowlan), Rafael Campos (Orso Possente), H. M. Wynant (Toro Giallo). Jcy Page (Fiore della Prateria), Britt Lo-

mond (gen. Custer), Herbert Rudley (cap. Benteen), Sydney Smith (gen. Terry), John War Eagle (Toro Seduto), Gregg Martell (Korn), Slim Pickens (Ace), Robert Henry - **p.**: James Pratt per la Buena Vista - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rome International Films.

TOO MUCH, TOO SOON (Furia d'amare) — **r.**: Art Napoleon - **s.**: dal libro omonimo di Diana Barrymore e Gerald Frank - **sc.**: Art e Jo Napoleon - **f.**: Nick Musuraca, Carl Guthrie - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: John Beckman - **mo.**: Owen Marks - **int.**: Dorothy Malone (Diana Barrymore), Errol Flynn (John Barrymore), Efrem Zimbalist, jr. (Vincent Briant), Ray Danton (John Howard), Neva Patterson (Michael Strange), Murray Hamilton (Charlie Snow), Martin Milner (Lincoln Forrest), John Dennis (Walter Gerhardt), Edward Kemmer (Robert Wilcox), Robert Ellenstein (Gerold Frank), Beverly Aadland - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

Quello che non andava per il suo verso nella reggia dei Barrymore di Broadway. Too Much Too Soon *esita a prender partito tra il tono biografico, sia pure divagante e pettegolante, e l'abbandono al romanzo d'amore, che al cinema ha regole fisse ed è perciò quasi sempre anonimo. Naturalmente non si può fare a meno di tener d'occhio soprattutto gli interventi di maggior influenza del personaggio leggendario di John Barrymore, qui ricreato, vagamente pencolante sul suo bicchiere di whisky, da un cinico e irreprensibile Errol Flynn; ma richiamare in vita il Great Profile ammonisce che l'indimenticabile magia del vecchio attore era ben altro che una questione di profili, e stabilisce una volta per tutte la differenza tra Amleto e Capitano Blood. D'altronde, l'evocazione è passeggera, e si ritorna ai banali deliri alcoolici di Diana Barrymore (Dorothy Malone); quella dei « piccoli Barrymore » non è altro che ubriachezza comune.* (T.R.)

TORPEDO ALLEY (Immersione rapida) — **r.**: Lew Landers - **s.** e **sc.**: Sam Roeca, Warren Douglas - **f.**: William Sickner - **m.**: Edward Kay - **scg.**: Dave Milton - **mo.**: Ace Herman - **int.**: Mark Stevens (Bingham), Dorothy Malone (Susan), Charles Winninger (Peabody), Bill Williams (Graham), Douglas Kennedy (Gates), James Millican (Heywood), Bob Rose (Anniston), John Alvin (il professore), James Seay (Skipper), John Close (Turk), Carl Christian (Happy), Ralph Reed (Loo Kout), Carleton Young, Keith Larson, William Schallert, Ross Thompson, Richard Garland - **p.**: Lindsley Parsons per la Allied Artists-L. Parsons Prod. - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Globe.

TU CHE NE DICI?... — **r.**: Silvio Amadio - **s.**: Castellano e Pipolo - **sc.**: Castellano, Pipolo, Scarnicci, Tarabusi - **f.**: Gabor Pogany - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Ugo Tognazzi (Solitario), Raimondo Vianello (Amedeo), Fred Buscaglione (Danden), Hélène Chanel (Stella), Tiberio Murgia, Armando Bandini, Antonio Cannas, Mimmo Craig, Fiorella Ferrero, Salvatore Furnari, Marco Tulli, Enzo Garinei, Hanne Rasmussen, Maurizio Arena, Olimpia Cavalli, Dino Curcio - **p.**: Corrado Colombo e Franco Palaggi - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

UGETSU MONOGATARI (I racconti della luna pallida) — **r.**: Kenji Mizoguchi - **s.**: dai racconti di Akinari Uyuda - **sc.**: Ghikken Yoda, Matsutaro Kawaguci - **f.**: Kazuo Miyagawa - **m.**: Tamekeci Mocizuki - **coreogr.**: Kenscici Odera - **scg.**: Uiciro Yamamoto - **int.**: Machiko Kyo, Masayuki Mori, Kinuyo Tanaka, Sakae Ozawa, Mitsuko Mito, Sciozo Nambo, Kikue Mori, Reiko Kongo, Ryosuke Kagawa, Sughisaru Aoyama, Yoscigiro Ueda, Mitsusaburo Ramon, Eigoro Onoe - **p.**: Masaici Nagata per la Daiei - **o.**: Giappone, 1953 - **d.**: Globe.

Per un giudizio su questo celebre film — presentato per la prima volta in Italia alla Mostra di Venezia 1953 *— rimandiamo il lettore ai seguenti articoli e recensioni:*

NINO GHELLI: « Venezia 53 » in « *Bianco e Nero* » *n. X,* 1953, *pag.* 3.

YASUZO MASUMURA: « *Profilo storico del cinema giapponese* », *in* « *Bianco e Nero* » *n. XI-XII,* 1954, *pag.* 62.

ULTIMI GIORNI DI POMPEI, Gli — **r.**: Mario Bonnard - **s.**: dal romanzo om. di Bulwer Lytton - **sc.**: Ennio De Concini, Sergio Leone, Duccio Tessari, Luigi Emmanuele, Sergio Corbucci - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Antonio Ballesteros, Enzo Barboni - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Ramiro Gomez

- **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Steve Reeves, Christine Kaufmann, Barbara Carroll, Annemarie Baumann, Mimmo Palmara, Fernando Rey, Carlo Tamberlani, Guillermo Marin, Mino Doro, Angel Aranda, Tony Richards, Mario Morales, Angel Ortiz, Mario Berriatua, Lola Torres, Ignazio Dolce - **p.**: Mario Moffa per le Cineproduzioni Associate-Procusa-Transocean - **o.**: Italia-Spagna-Germania Occid., 1959 - **d.**: Filmar.

UNRUHIGE NACHT (Non si muore due volte) — **r.**: Falk Harnack - **s.**: da un racconto di Albrecht Goes - **sc.**: Horst Budjuhn - **f.**: Friedl Behn-Grund - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Franz Bi, Bruno Monden - **mo.**: Eva Kroll - **int.**: Bernhard Wicki, Ulla Jacobsson, Hansjörg Felmy, Ann Savo, Werner Hinz, Erik Schuman, Werner Peters, Richard Münch, Paul Esser, Joseph Offenbach - **p.**: Carlton, Filmaufbau, Real - **o.**: Germania Occid., 1958.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 160.

VALSE DU GORILLE, La (Spionaggio sotto quattro bandiere) — **r.**: Bernard Borderie - **s.**: dal romanzo di Antoine L. Dominique - **sc.**: Jacques Robert, A. L. Dominique, B. Borderie - **f.**: Claude Renoir - **m.**: Jean Leccia - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Christiane Gaudin - **int.**: Roger Hanin (il « Gorilla »), Charles Vanel (capo dello spionaggio francese), Yves Barsacq (Berthier), Victor Tacik (prof. Keibel), Wolgang Preiss (Otto Lohn), Michel Thomas (Boris Almanzian), Jess Hahn (Ted « l'uncino »), Ursula Herwig (figlia di Keibel), Claude Vernier, René Havard, Richard Larke, Jean Juillard, Pierre Collet, Ton Kuyl, Lutz Gabor, Suzanne Dehelly, Micheline Gary - **p.**: Pierre Cabaud e René Bezard per la S.N.P.C.-Ploquin-Télouet Films - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Globe.

VEDOVO, Il — **r.**: Dino Risi - **s.**: Rodolfo Sonego, Dino Risi, Fabio Carpi - **sc.**: R. Sonego, Dino Verde, Sandro Continenza, D. Risi, F. Carpi - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Alberto Sordi (Alberto Nardi), Franca Valeri (Elvira), Nando Bruno (zio di Alberto), Leonora Ruffo (Gioia), Livio Lorenzon (Stucchi), Ruggero Marchi, Nanda Primavera, Alberto Rabagliati, Furlanetto, Angela Luce, Mario Passante, Ignazio Docci, Ignazio Leone, Gastone Bettanini, Paola Patrizi, Alberto Maggi, Carlo Di Maggio, Enzo Petito, Rosita Pisano, Gigi Reder, Luigi Riccardi, Antonio Pignatelli - **p.**: Edgardo Cortese e Elio Scardamaglia per la Paneuropa-Cino Del Duca - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: Cino Del Duca.

VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI? (Sexy Girl) — **r.**: Michel Boisrond - **s.**: dal romanzo « The Blonde Died Dancing » di Kelley Roos - **sc.**: Gérard Oury, Jean Claude Tacchella, M. Boisrond, L. C. Thomas, Annette Wademant - **f.** (Eastmancolor): Robert Lefèvre - **m.**: Henri Crolla, André Hodeir - **scg.**: Jean André - **mo.**: Claudine Bouche - **int.**: Brigitte Bardot (Virginia), Henri Vidal (Andrea Dandieu), Noël Roquevert (Alberto, padre di Virginia), Dawn Addams (Anita Florès), Dario Moreno (Florès), Paul Frankeur (commissario di polizia), Philippe Nicaud, Serge Gainsbourg, François Chaumette, Pascal Mazzotti, Magdeleine Berubet, Maria Pacôme, Joyce Johnson, Georges Descrières, M. T. Orain - **p.**: Francis Cosne per la Francos Film, Parigi - Vides, Roma - **p.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Titanus.

WAHRHEIT UBER ROSEMARIE, Die (La vera storia di Rosemarie) — **r.**: Rudolf Jugert - **s.** e **sc.**: J. Joachim Bartsch - **f.**: George Krause - **m.**: Willi Mattes - **scg.**: Hermann Warm, Bruno Monden - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Belinda Lee (Rosemarie Nitribitt), Walter Rilla, Paul Dahlke, Jan Hendriks, Hans Nielsen, Karl Schönböck, Karl Lieffen, Claus Wilcke, Lina Carstens, Annette Grau, Paula Braend, Bobby Todd, Edith Schultze-Westrum, Paul Bös, Wolfgang Büttner, Ernst G. Schiffner - **p.**: Rapid / Dieter Fritko - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 159.

WHITE WILDERNESS (Artico selvaggio) — **r.**: James Algar - **s.** e **sc.**: James Algar - **f.** (Technicolor): James R. Simon, Hugh A. Wilmar, Lloyd Beebe, Herb e Lois Crisler - **m.**: Oliver Wallace - **eff. spec.**: Ub Iwerks - **mo.**: Norman

Palmer - **p.**: Ben Sharpsteen per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rome Int.

WONDERFUL COUNTRY (Il meraviglioso paese) — **r.**: Robert Parrish - **s.**: dal romanzo di Tom Lea - **sc.**: Robert Ardrey - **f.** (Technicolor): Floyd Crosby - **m.**: Alex North - **scg.**: Harry Horner - **mo.**: Michael Luciano - **int.**: Robert Mitchum (Martin Brady), Julie London (Ellen Colton), Gary Merrill (maggiore Colton), Pedro Armendariz (Cipriano Castro), Jack Oakie (Travis Hight), Albert Dekker (capitano Rucker), Charles McGraw (Doc Stovall), Leroy « Satchel » Paige (Tobe Sutton), Victor Mendoza (gen. Castro), Tom Lea (Peebles), John Banner (Elder Sterner), Jay Novello (Diego Casas), Mike Kellin (Pancho Gil), Max Slaten (Ludwig Sterner), Chester Hayes (Rascon) - **p.**: Chester Erskine per la D.R.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear Film.

WRECK OF THE MARY DEAR, The (I giganti del mare) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo di Hammond Innes - **sc.**: Eric Ambler - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg, Fred Young - **m.**: George Duning - **scg.**: Hans Peters, Paul Groesse - **mo.**: Eda Warren - **eff. spec.**: Arnold Gillespie, Lee Le Blanc - **int.**: Gary Cooper (Gideon Patch), Charlton Heston (John Sands), Michael Redgrave (Nyland), Emlyn Williams (sir Wilfred Falcett), Cecil Parker (presidente), Alexander Knox (Petrie), Virginia McKenna (Janet Taggart), Richard Harris (Higgins), Ben Wright (Mike Duncan), Peter Illing (Gunderson), Terence de Marney (Frank), Ashley Cowan (Burrows), Charles Davis (Jules) - **p.**: Julian Blaustein per la Blaustein / Baroda - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 151.

YELLOWSTONE KELLY (La guida indiana) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: dal libro di Clay Fisher - **sc.**: Burt Kennedy - **f.** (Technicolor): Carl Guthrie - **m.**: Howard Jackson - **scg.**: Stanley Fleischer - **c.**: Marjorie Best - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Clint Walker (Kelly), Edward Byrnes (Anse), John Russell (Gall), Ray Danton (Sayapi), Claude Akins (sergente), Rhodes Reason (magg. Towns), Andra Martin (Wahleeah), Gary Vinson (tenente), Warren Oates (caporale) - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

YOUNG GUNS, The (La valle dei delitti) — **r.**: Albert Band - **s.** e **sc.**: Louis Garfinkle - **f.**: Frederick Ellsworth - **m.**: Marlin Skiles - **scg.**: Dave Milton - **mo.**: George White - **int.**: Russ Tamblyn (Tully), Gloria Talbott (Nora), Perry Lopez (San Antone), Scott Marlowe (Knox Cutler), Wright King (Jonesy), Walter Coy (Peyton), Chubby Johnson (nonno), Myron Healey (deputato Nix), James Goodwin (Georgie), Rayford Barnes (Kid Cutler) - **p.**: Richard Heermance per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

YOUNG PHILADELPHIANS, The (I segreti di Filadelfia) — **r.**: Vincent Sherman - **s.**: dal romanzo « L'uomo di Filadelfia » di Richard Powell - **sc.**: James Gunn - **f.**: Harry Stradling - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: Malcolm Bert - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Paul Newman (Anthony Lawrence), Barbara Rush (Joan Dickinson), Alexis Smith (Carol Wharton), Brian Keith (Mike Flannagan), Diane Brewster (Kate Judson), Billie Burke (signora Allen), John Williams (Gilbert Dickinson), Robert Vaughn (Chet Gwynne), Otto Kruger (John Warton), Adam West (William Lawrence), Paul Picerni (Louis Donetti), Robert Douglas (Morton Stearnes), Frank Conroy (dott. Shippen Stearnes) - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. III-IV, 1960, *pag.* 144.

ZORAS IL RIBELLE — Vedi: **DIEZ FUSILES ESPARAN.**

Riedizioni

BORN TO THE WEST (La valle dei dannati - già: Il sentiero della vendetta) — **r.**: Charles Barton - **s.**: da un romanzo di Zane Grey - **sc.**: Stuart Anthony, Robert Yost - **f.**: J. D. Jennings - **mo.**: John Link - **int.**: John Wayne,

Marsha Hunt, Johnny Mack Brown, James Craig, John Patterson, Monte Blue, Nick Lukats, Lucien Littlefield, Syd Saylor, Johnny Boyle, Jack Kennedy, Lee Prather, Alan Ladd, Jack Daley, Vester Pegg - **p.**: Paramount - **o.**: U.S.A., 1937 - **d.**: regionale.

CELL 2455, DEATH ROW (Cella 2455, braccio della morte) — **r.**: Fred F. Sears - **s.**: dal libro di Caryl Chessman - **sc.**: Jack De Witt - **f.**: Fred Jackman, jr. - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Henry Batista - **int.**: William Campbell (Whit), Robert Campbell (Whit bambino), Marian Carr (Doll), Kathryn Grant (Jo-Anne), Harvey Stephens (Warden), Vince Edwards (Hamilton), Allen Nourse (Serl), Diane De Laire (Hallie), Paul Dubov (Al), Tyler MacDuff (Nugent), Buck Kartalian (Monk), Jimmy Murphy (Sonny), Jerry Mickelsen (Tom), Bruce Sharpe (Bud), Wayne Taylor (Skipper Adams), Bart Bradley, Eleanor Audley, Thomas Carney, Joe Forte, Howard Wright, Glenn Gordon - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Ceiad-Columbia.

JOHNNY O'CLOCK (A sangue freddo) — **r.**: Robert Rossen - **s.**: Milton Holmes - **sc.**: Robert Rossen - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: George Duning - **scg.**: Stephen Goosson, Cary Odell - **mo.**: Warren Low, Al Clark - **int.**: Dick Powell, Evelyn Keyes, Lee J. Cobb, Ellen Drew, Nina Foch, Thomas Gomez, John Kellogg, Jim Bannon, Mabel Paige, Phil Brown, Jeff Chandler, Kit Guard - **p.**: Edward G. Nealis e Milton Holmes per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1946 - **d.**: Metropolis.

YOUNG MAN WITH A HORN (La storia di Rick Martin - già: **Chimere)** — **r.**: Michael Curtiz - **s.**: Dorothy Baker - **sc.**: Carl Foreman, Edmund H. North - **f.**: Ted McCord - **m.**: Ray Heindorf - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Alan Crosland, jr. - **c.**: Milo Anderson - **int.**: Kirk Douglas (Rick Martin), Lauren Bacall (Amy North), Doris Day (Jo Jordan), Hoagy Carmichael (Smoke Willoughby), Juano Hernandez (Art Hazzard), Jerome Cowan (Phil Morrison), Mary Beth Hughes (Marge Martin), Nestor Paiva (Galba), Orfley Lindgren (Rick Martin bambino), Walter Reed (Jack Chandler), Alex Gerry (dott. Weaver) - **p.**: Jerry Wald per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Rome Int.